

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

ÁREA CONFLICTO Y DINÁMICAS SOCIALES

**LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:
CONFLICTOS SOCIOCULTURALES**



**PIEL ADENTRO
ESCENARIOS DE MEMORIA Y TRANSFORMACIÓN**

SANTIAGO SALAZAR PIEDRAHITA

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

BOGOTÁ, D.C. 2020

Agradecimientos

A todas las mujeres del Colectivo Teatral Piel Adentro, a quienes agradezco enteramente por compartir sus experiencias de vida a través del teatro pedagogía. Esta investigación no hubiera sido posible sin ustedes. Aquí busqué plasmar con la mayor fidelidad lo que cada una de ustedes ha construido, tanto individual como colectivamente, porque, gracias a ustedes, me convertí en un vehículo que evidencia sus quehaceres artísticos y poéticos. Gracias por la confianza que depositaron en mí. Gracias por el aprendizaje tan amoroso que han aportado para mi vida.

También agradezco a todas las personas que me acompañaron en este proceso: por sus consejos, paciencia y, sobre todo, por la escucha, porque me permitieron hablar y soltar esas cargas emocionales que generó el desarrollo de esta investigación.

Con cariño para todas las personas que cada día se levantan para transformarse y transformar las realidades desde el amor.

Tabla de contenido

Introducción.....	4
Capítulo 1. La violencia social y armada en la ciudad de Medellín y la puesta en escena del Colectivo Teatral Piel adentro.....	13
1.1. Una mirada a la violencia social y armada de la ciudad de Medellín; más allá de los procesos históricos.....	13
1.1.1 La década de los 80's y 90's en Medellín; el auge del narcotráfico, los grupos sicariales, las milicias, las milicias urbanas de las guerrillas y la presencia en el territorio de grupos paramilitares.....	14
1.1.2 Las confrontaciones armadas, las guerrillas y la articulación entre las fuerzas del Estado y el paramilitarismo en la ciudad de Medellín.....	17
1.1.3 Proceso de desmovilización de las estructuras paramilitares en la ciudad de Medellín y su dominio bajo alias Don Berna.....	26
1.1.4. La mutación del paramilitarismo, tras la extradición de alias Don Berna.....	28
1.2 El telón se abrió y esté es el Colectivo teatral Piel Adentro.....	30
1.3 La violencia que impactó en los cuerpos y se empezó a representar en la escena.....	34
Capítulo 2. La(s) memoria(s) representación de la violencia en la escena; construcción de la dramaturgia en el Colectivo teatral Piel Adentro.....	38
2.1 El Colectivo teatral Piel Adentro una dramaturgia para la(s) memoria(s).....	38
2.2 La dramaturgia un acto que permite rememorar.....	44
2.3 La representación de la memoria en la escena.....	48
Capítulo 3. Narrativas; construcción de la dramaturgia en el Colectivo teatral Piel Adentro.....	55
3.1. El testimonio: narrativas individuales y colectivas, expresión de significado.....	55
3.1.1. La expresión de los significados en la escena: uso simbólico del cuerpo y el objeto.....	60
3.1.2. Las representaciones sociales del Colectivo teatral Piel Adentro.....	66
3.1.3. De la puesta en escena, a la denuncia social, cultural y política de los conflictos urbanos y armados, por parte del Colectivo teatral Piel Adentro.....	71
Capítulo 4. La transformación de dolor por medio de la resignificación y reelaboración que construye el Colectivo teatral Piel Adentro.....	80
4.1 El movimiento de la experiencia dolorosa (la experiencia individual de la resignificación por el teatro pedagogía).....	79
4.2. Los movimientos del Colectivo teatral Piel Adentro.....	84
4.3. El acto transformador.....	89
Reflexiones finales.....	94
Bibliografía.....	99

Introducción

La tesis “Piel Adentro Escenarios de Memoria y Transformación” es un documento investigativo que se ha desarrollado a lo largo de los dos últimos años. Empezó dentro de un mundo de preguntas, intereses, sesgos y casos fortuitos que se terminaron materializando en este documento.

El problema investigativo con el que se dió inicio a esta tesis, empieza en el momento en que se quiere indagar sobre la memoria y el impacto de ésta sobre las víctimas del conflicto armado. Al paso del tiempo, esta problemática fue reduciendo su espectro de indagación, hasta llegar a la construcción de la memoria del conflicto armado por parte de la dramaturgia.

Se construyó a partir de que el teatro ha sido una de las expresiones artísticas, que ha posibilitado narrar el conflicto armado Colombiano, donde sus puestas en escena son una expresión de la poesía que «se introduce por medio del arte teatral como memoria: cómo ayuda a formarla o cómo la reconstruye. Y para algunas piezas de teatro y performances representadas en circunstancias específicas que se resignifican, ya como declaraciones de derechos o reclamos por la situación, ya como ritualidad coadyuvante de otras acciones establecidas por las comunidades para colaborar a superar los miedos, el dolor y ayudar a elaborar duelos colectivos» (Pulecio, 2012, p.18).

A Partir de comprender la dramaturgia como la escena que permite representar el conflicto armado, se llega a los espacios en los que las personas víctimas del conflicto armado colombiano, empiezan a representar sus propias vivencias del conflicto sobre la escena; uno de esos ejemplos son las madres de Soacha, víctimas de las ejecuciones extrajudiciales por parte del ejército colombiano, que representan en la escena cómo el conflicto armado colombiano les impacto en sus vidas en la obra de teatro “Antígonas tribunal de mujeres”.

Dentro de ese panorama en el que las víctimas del conflicto armado colombiano empezaron a representar sus hechos victimizantes en la escena, que se registra desde mucho antes de “Antígonas tribunal de mujeres”, se empezó a indagar sobre la representación de los hechos victimizantes por parte de las víctimas del conflicto y entorno a la construcción de la memoria desde la dramaturgia.

Desde ese punto en el que se cruza la representación de los hechos victimizantes por parte de las víctimas del conflicto armado y la construcción de memoria en la dramaturgia, se encontró que no existía alguna indagación o registro, que hablara sobre los procesos de memoria en torno a la construcción de narrativas que posibilitaran la transformación de los significados construidos en las experiencias dolorosas de los hechos victimizantes en la dramaturgia. Por lo que se encontró un vacío en la comprensión de cómo la dramaturgia ayuda a la construcción de narrativas y transformación de sus significados, que posibilite una resignificación de las experiencias dolorosas o transformación del dolor.

Partiendo de la problemática que se construyó para esta investigación, éste documento busca dar respuesta a cuatro objetivos específicos y uno general. El objetivo general se entiende como: Comprender cómo a través de la dramaturgia a partir de su construcción de memoria, genera procesos de transformación del dolor, en las mujeres que se encuentran realizando teatro en el Colectivo teatral Piel Adentro que sufrieron victimizaciones en el marco del conflicto armado por parte del paramilitarismo, la guerrilla y el Estado. Los objetivos específicos son: Identificar los procesos de memoria colectiva e individual construidos desde la dramaturgia.

Entender la emergencia de narrativas colectivas e individuales en los procesos de memoria. Explicar la resignificación y reelaboración de los hechos victimizante a partir de la dramaturgia y analizar las transformaciones del dolor en las víctimas al realizar dramaturgia.

A Partir del planteamiento de esos objetivos se empieza a realizar el proceso de construcción, de los aspectos teóricos, metodologías y herramientas investigativas para el campo de investigación.

Para la realización de los aspectos teóricos de la presente investigación, se plantea una mirada desde el construccionismo social, el cual permite tener una visión amplia de análisis del contexto de investigación. Como principal componente de ésta, es permitir la comprensión de la realidad por medio de acciones conjuntas entre quienes comparten el contexto específico y el investigador, comprendiendo las acciones como contenedor de significados, «situando las fuentes de la acción humana en las relaciones, y la comprensión del funcionamiento individual queda remitida al intercambio comunitario» (Gergen, 1996, p. 366).

Partiendo del hecho de que la dramaturgia como poesía del conflicto es un puente de construcción de memoria y de eventos dolorosos, se adentrará a lo que se considera memoria y cómo esta se desarrolla.

Los estudios alrededor de la memoria se empiezan a desarrollar después de la segunda guerra mundial. Halbwachs (1925) dice que estas memorias son memorias vivas, más no memorias escritas. «La memoria viva está influenciada por las historias colectivas o individuales, construidas desde la subjetividad histórica, donde se concilian los relatos de cada persona. Estos relatos son historias relativas, diversas e inherentes, las cuales expresan cada suceso particular de las personas, generando una identidad de grupo, permitiendo una construcción de todas las dimensiones subjetivas que se vivieron en un contexto determinado».

Estos estudios se han desarrollado desde varias perspectivas de las ciencias sociales, de las cuales tomaremos algunos postulados sobre ésta. La primera es la perspectiva que nos aporta la psicología cognitiva, la cual comprende la noción de memoria como una construcción que se da desde la memoria autobiográfica o historia de vida, la cual se encuentra en una temporalidad de los hechos, en torno al impacto emocional que estas tuvieron sobre la vida de los sujetos, por lo que «la memoria autobiográfica tiene mayor durabilidad que otras, y que es más densa cuanto más dramático es la experiencia vivida o cuando es reinterpretada por el sujeto en términos emocionales» (Jelin, 2002, p. 19).

La segunda perspectiva sociológica de la memoria, que propone Halbwachs, se comprende como un proceso de recuerdos colectivos; «Sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva» (Jeli, 2002, p. 20). De esta manera siempre está la presencia de las otras narrativas, por lo que «uno nunca recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales» (Jeli, 2002, pp. 20-21).

Teniendo en cuenta estas dimensiones, la memoria se comprenderá como el conjunto de recuerdos, donde se construyen significados colectivos e individuales en torno a un suceso, que al contar con cargas emocionales posibilitan la reinterpretación o la resignificación de los hechos, los cuales «involucra recuerdos, olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un

juego de saberes, pero también hay emociones, huecos y fracturas. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales» (Jelin, 2002 pp. 20-21).

Por lo tanto, la memoria viene siendo «un elemento constituido del sentido de identidad, tanto individual como colectivo, en medida en que es un factor extremadamente importante de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo» (Jeli, 2002 pp.17-25), por lo que esta postura de la memoria se centraría en la atención de los procesos de construcción de significados individuales y colectivos sobre un suceso.

Las historias de vida permitiría la elaboración de la memoria, las cuales «han sido empleadas en diversas ocasiones para la construcción de significados en perspectivas temporales, porque se focalizan en las formas de intercambio y circulación de la memoria en el interior de la cultura» (Molina, 2010, p.67), también encontramos en el relato de vida, que más allá de un «enunciado o descripción de eventos que el narrador presenta para que el investigador le haga la hermenéutica correspondiente, es ante todo una construcción de significados dados por el mismo sujeto que lo cuenta» (Camacho, Ucrís, 2009, p.36), que recoge la experiencia del sujeto por medio de «las expresiones de lo colectivo a través del discurso de las personas, al punto que el individuo y sociedad son a la vez repeticiones y creaciones» (Molina, 2010, p.67), desde este punto, la reconstrucción o producción de estas narrativas de la historia «se producen por medio de una selección de acontecimientos del pasado en relación con el presente, que son organizados de acuerdo con significados cada vez actualizados» (Molina, 2010, p.67). Por lo anterior, el proceso de actualización de los significados, que se dan por la selección de los acontecimientos —los cuales acá los entenderemos como procesos de resignificación de los hechos—, podría llevar a que se genere un proceso de resignificación de los hechos dolorosos, en las víctimas del conflicto armado interno colombiano.

Lo que nos permitiría dar cuenta de las historias de vida, es comprender el «conjunto de influencias con las que una persona ha tenido contacto recíproco y que han construido su subjetividad, razón por la cual todos los significados y contenidos que la define provienen del ámbito colectivo, se transforma y se validan en la interacción con el otro» (Molina, 2010, p.68).

También las narraciones que se dan por medio de las historias de vida constituyen una resistencia a los procesos de construcción de memoria institucionalizados y/o hegemónicos «dado que se centra en la recuperación de experiencias subjetivas en un marco simbólico específico, y no sólo de acontecimientos tipificados en lógicas de discursos institucionalizados» (Molina, 2010, p. 70).

Comprendiendo que los procesos de memoria contienen una carga subjetiva, que encarnan la vivencia de los hechos, ésta también «es un acto social más que un contenido mental individual (...) busca la significación de los hechos y la integración de los recursos de la vida cotidiana de las personas y la colectividad» (Garborit Mauricio pg. 10). Siendo de tal forma que «lo que se expresa conceptualmente de la memoria, no se refiere ni orienta exclusivamente a un ejercicio con las personas afectadas, sino a la voluntad de un proceso incluyente de recuerdos, olvidos y omisiones, centrado en contradicciones, y no por ello necesariamente amenazante» (Molina, 2010, p. 69).

Todos los procesos de memoria se encuentran socialmente enmarcados. «Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores, incluyendo también una visión del mundo animado por valores, de una sociedad o grupo. Esto significa

que solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva» (Jelin, 2002, p. 20).

La memoria colectiva se encuentra atravesada por tres ejes que caracterizan su proceso. El primero son los factores sociales, como segundo eje está la temporalidad y como último están los medios implicados. «Los procesos de memoria colectiva a través de la historia de vida requiere posicionar el lenguaje y la narración, para acceder a la comunidad y comprender su estilo de vida y así captar su sistema de valores y creencias» (Molina, 2010, p. 71).

Por lo que el trabajo de la memoria alrededor de las víctimas «es un proceso que conlleva diferentes experiencias en relación con el conflicto, deseable, a la significación del pasado y el futuro mediante una diversidad suficiente que garantice la convivencia» (Gaborit Mauricio p.67). De esa manera la memoria se construye porque «se puede perder y que, por tanto, debe ser rescatado, por el valor que tiene quien lo ha vivido» (Gaborit Mauricio p.69).

Se concluye que la noción de memoria se da por medio de una construcción conjunta entre el sujeto y su contexto, por lo que la memoria se da bajo un proceso de interrelación e interdependencia, entre los sujetos que se encuentra situados que son generadores de memorias colectivas y entre el sujeto que construye su historia autobiográfica (memoria individual), y que estas memorias son contenedoras de recuerdos, olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos.

Las narrativas para esta investigación, es pensarse cuáles han sido los impactos del conflicto armado colombiano sobre las memorias que son atravesadas por los significados, que relatan las víctimas. Este impacto «lleva al límite la posibilidad de lo narrable, fracturando el lenguaje y develando lo impotente que resulta en muchos casos para expresar el horror de la experiencia extrema, ello no supone en la posibilidad de la palabra, la memoria o el testimonio, sino la necesidad de considerar que es en el marco relacional entre el hablante y su escucha en donde se gesta una narrativa sobre el horror y el sufrimiento» (Aranguere, 2009, p. 41).

Las narrativas que emergen son «el anunciamiento de los hechos violentos y el sufrimiento viene dado, tanto por la condición del hablante frente a su experiencia, como por la disposición del otro a escuchar y entenderla. Entre el hablante y su escucha se sitúa los marcos sociales de la memoria y las condiciones del habla y la disposición para escuchar» (Aranguere, 2009, p. 39).

Teniendo en cuenta que la memoria es un conjunto de recuerdos, donde se construyen significados colectivos e individuales en torno a un suceso, podremos generar «una búsqueda de la significación de los hechos y la integración de los recursos de la vida cotidiana de las personas y la colectividad» (Garborit Mauricio Pg. 10), donde la construcción de la historia de vida como forma de narrativa «ha sido empleada en diversas ocasiones para la construcción de significados en perspectiva temporal, porque se focalizan en las formas de intercambio y circulación de la memoria en el interior de la cultura» (Molina, 2010, p. 67), por lo tanto «lejos de ser un enunciado o descripción de eventos que el narrador presenta (...) es ante todo una construcción de significados dados por el mismo sujeto que lo cuenta» (Camacho, Ucrós, 2009, p. 36).

Traer la significación expresada en las narrativas, al espacio público como la dramaturgia, permitiría que «las historias de las personas involucradas en el conflicto desde cualquier posición y acción constituye un esfuerzo por resignificar el conjunto de interpretaciones

existentes acerca de que las voces oficiales afirman respecto a los afectos, los ofensores e, incluso, los ofendidos» (Molina, 2010, p. 68).

Dentro de estos procesos de emergencia narrativa se permite «las expresiones de lo colectivo a través de las personas, al punto que el individuo y sociedad son a la vez repeticiones y creaciones» (Molina, 2010, p. 67). Por lo cual, la reconstrucción o producción de estas narrativas de la memoria «se producen por medio de una selección de acontecimientos del pasado en relación con el presente, que son organizados con significados cada vez actualizados» (Molina, 2010, p. 67). Por lo que el proceso de actualización de los significados, que se dan por las narraciones y selección de los acontecimientos de esas narrativas, permitiría generar procesos de resignificación de los hechos doloroso en las víctimas del conflicto armado interno colombiano.

La construcción de la memoria en las víctimas del conflicto armado, pueden ser influenciadas por parte de actores armados, ya que éstos en sus narrativas pueden imponer el silenciamiento de los hechos, para generar un olvido de los acontecimientos violentos, por lo que esto «puede ser la expresión de las formas de inscripción de los hechos violentos y reflejo así, del poder de las intenciones deliberadas de los perpetradores de tales hechos, el cual se puede explicar cómo el éxito del silenciamiento mediante la práctica del dolor, muerte y desaparición» (Aranguere, 2009, p.42), también «es generado por actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro» (Jelin, 2002, p.29).

Visto desde un punto de vista de lo traumático, frente al olvido, «los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. Como veremos es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntoma, lo que indica la presencia de lo traumático. En ese nivel el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la presentación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada» (Jelin, 2002, p.28).

La narración del dolor como aspectos de la memoria, contienen compartimientos subjetivos «pues están inmersos en redes compartidas de significados. Los aprendemos en forma similar que todo el lenguaje, es decir, las expresiones del dolor no surgen de un razonamiento personal, sino tiene la fuerza de la certeza» (Das, 2008, p.267).

Estas narrativas y testimonios que condensan las experiencias de violencia en el marco del conflicto armado colombiano, contienen «sentido, como medios de creación de un campo intersubjetivo en el cual se comparte, al menos de modo parcial, el sufrimiento» (Das, 2008, p.267).

«Pese al sentimiento y la idea de la inadecuación del lenguaje frente a la emoción, en el acto de rememorar y relatar a otros, la persona comienza a encontrar caminos para reconstruir el sentido subjetivo de la vida. De allí la importancia que le solemos dar a la reconstrucción de la memoria de hechos dolorosos personales o colectivos y polémicos que de éstos proceso puede resultar» (Das, 2008, p.268).

Las experiencias dolorosas que son comunicadas por las voces y narrativas de las víctimas del conflicto armado, permiten que sean anunciadas y a la vez genera que no sea posible nombrarlas; en la interpretación de estas «yace la clave de sentido que nos permiten identificar

motivaciones personales y cargas afectivas como los acentos y los énfasis culturales en la historia de un grupo social determinado» (Das, 2008, p.276). Por lo que la importancia que tienen los relatos al ser contados a un tercero, «es tender un lazo emocional que apunta a reconstruir la subjetividad que ha sido herida: se crea una comunidad emocional» (Das, 2008, p.276).

De allí es uno de los tantos lugares donde cobra la importancia del relato de las víctimas, porque «el relato sobre la experiencia subjetiva se hace posible encontrar alguna convergencia entre los aspectos políticos, culturales y subjetivos entre las emociones y las cogniciones que impregnan y le dan sentido a la experiencia» (Das, 2008, p.278), por lo que aquellas experiencias impregnadas por el contexto de los sujetos, son aquellas que le permite dar sentido a la experiencia vivida.

“El arte en sus más diversas expresiones, es una actividad eminentemente social, que se hace presente en la vida cotidiana del hombre. El arte ocupa un lugar destacado para todos, es parte de la expresión pública, ya que a través de él se manifiesta la propia cultura. La actividad artística, múltiple e integradora, tiene distintas funciones en diversas culturas, épocas históricas y grupos sociales, pero quizás la más importante sea la de lograr comunión, producir armonía en la personalidad, dar placer, reflejar la vida y la realidad, reflejar conflictos internos o sociales” (Suárez, 2012, p.10).

Las producciones que se han realizado a través del arte, es un reflejo de la sociedad que situamos, expresando la vida cotidiana desde sus múltiples expresiones. También el arte contiene en sus máximas expresiones un «papel pedagógico, sensibilizador, educativo y didáctico del arte, tanto en la formulación de las emociones como en la capacidad para modificar comportamientos en torno al conocimiento y respecto a los derechos humanos» (Sierra. Y. P. 81). El arte es un acto que posibilita la denuncia, la resistencia al olvido y la impunidad.

«El arte, de acuerdo con Hegel, es el primer paso mediante el cual una cultura atraviesa las puertas de su historia y logra verse así misma de otro modo: ya no desde la fatalidad incontrastable de la experiencia histórica, frente a la cual, una vez ocurridos los hechos, la mirada reflexiva llega siempre "demasiado tarde", sino desde la creatividad de una perspectiva capaz de poner en movimiento la inmovilidad de la historia pasada (...) siempre desde un punto de vista capaz de transformarla activamente en memoria; es decir, en pasado vivo, presente en y como ausencia, abierto así a lo que aún está por venir» (Rosario, 2016 pp.23-24).

Partiendo de la reflexión que realiza Hegel; el aporte que el arte da a la memoria de las víctimas, por un lado, es «generar garantías de satisfacción, cuando aquel incorpora elementos de la verdad de lo ocurrido, la memoria y la dignificación de las víctimas» (Sierra, 2014, p.81).

Las obras de teatro que ha realizado el Colectivo teatral Piel Adentro, que se trabajarán en el documento investigativo, son obras que, en su contenido, movilizan narrativas que expresan los actos violentos y de victimización encarnados en la corporalidad y narrativas de los actores.

El teatro es un generador de memoria a partir de que «las memorias son simultáneamente individuales y sociales, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discursos

son colectivas, la experiencia también lo es. Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos. A su vez, las experiencias y las memorias individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y escuchar» (Jelin, 2002, p.37), entonces se podrá decir que la dramaturgia por medio de la narrativa que construye individualmente y colectivamente, termina posibilitando un dialogo entre un locutor y un receptor, generando una experiencia con la memoria, por medio del acto del compartir, entorno al narrar y escuchar, aparte de esto, la dramaturgia podría construir «significados de los acontecimientos por los que atraviesa un grupo o sociedad» (Molina, 2010, p. 68)

La posibilidad de construir memoria en el teatro, se da por medio de las narrativas que emergen en escena, narrativas que reflejan memorias colectivas construidas en conjunto, que «como ejercicio, tiene como precondition la capacidad de organizar y coordinación grupal o capital social. Este capital social cumple un papel significativo para las víctimas ya que el proceso de respaldar y compartir los recursos con los demás permite la superación de los traumas» (Suarez, 2012, p.6). Que desde su aporte para la memoria realiza una «recolección de los testimonios, siendo un buen ejercicio para la memoria del teatro y del país y para tenerlas en cuenta en los análisis, pues las tensiones y censuras están presentes en las cotidianidades y expresadas en las obras o en los montajes a través de códigos sutiles» (Pulecio, 2012, p.16).

Las obras de teatro sobre el conflicto armado, es un teatro que se constituye en correlatos artísticos de los hechos de violencias, donde «se configuran de acuerdo con esas maneras transitorias de estructurar el drama e intentar recrear el conflicto con la interacción ritual de los diversos elementos y personajes de la ceremonia» (Pulecio, 2012, p.47), visibilizando los procesos que sucedieron en los hechos, encarnando en cada personaje, los sujetos que fueron partícipes del contexto. «Se hace la presencia de un orden que exprese un significado trascendente en el dolor, y más allá de los hechos trágicos, en ausencia de la catarsis o de su correlato» (Pulecio, 2012, p. 47).

Dentro de la dramaturgia que narra el conflicto, se abarca una serie de actividades de diferente tipo, «entrelazando con las artes escénicas, que merecen tenerse en cuenta como talleres de expresión, de multiplicadores y gestores y de creación realizados por teatristas en zonas afectadas por los hechos violentos, en comunas y poblaciones en riesgo» (Pulecio, 2012, p. 17).

Esta dramaturgia hace «una recolección de los testimonios, siendo un buen ejercicio para la memoria del teatro y del país y para tenerlas en cuenta en los análisis, pues las tensiones y censuras están presentes en las cotidianidades y expresadas en las obras o en los montajes a través de códigos sutiles» (Pulecio, 2012, p.16).

Estos diálogos que nos trae el teatro, «es una narrativa que es evocada y es generada por el otro, por el otro singular que puede estar presente (cara-a-cara) o ausente (como es el caso de la víctima que aparece en los relatos del Holocausto). Una identidad narrativa no es una identidad estable o sustancial, sino una identidad que se construye en la lectura del relato, en la respuesta, en la acogida del otro, de la ausencia del testimonio. La identidad narrativa del ser humano es un movimiento constante. Por la lectura y la interpretación la identidad no cesa de hacerse, de des-hacerse, de re-hacerse». (Mèlich, 2001 p.51).

En conclusión, este tipo de dramaturgia, narra el conflicto, en un escenario con espectadores, que pueden representar y sentir en sus fibras aquella población que sufrió el conflicto armado,

un teatro que permite al observador mirar las formas en las que se desarrolló el conflicto sobre las víctimas, las devastó en muchos de sus sentidos y vidas, dejando ausencias en el olvido.

«Adquirir en la obra de teatro una significación que las trascienden, generando un salto para que dejen de ser un simple registro estadístico. Quienes formaron parte de un conglomerado social duramente castigado por la violencia, al ser recuperados por la obra que los personifica, los convierte en los representantes del drama de todo un pueblo. Y es gracias a su representación escénica, que a la vez los singulariza, como la reparación simbólica de que son objetos, que tendrá un sentido de compensación y justicia por su tragedia» (Pulecio, 2012, p.49)

Es un teatro deconstructivo, desestructurado, libre, fragmentado, ecléctico, anárquico, volátil, un teatro que habla con mil voces. Ese que, según Víctor Viviescas, «se compromete con el estallido y la fragmentación del individuo y de su pertenencia al mundo, y que da testimonio de esta ruptura mediante la representación como deconstrucción, simulación y fragmentación».

Por lo que los aspectos metodológicos se construyen a partir de los planteamientos de la psicología social sociológica, teniendo en cuenta el paradigma de la complejidad, representado en el construccionismo social. Teoría que permitirá observar y comprender las transformaciones generadas por los procesos de memoria, construidas desde la dramaturgia y la transformación del dolor. Estos elementos metodológicos se relacionan con la investigación, como una forma de llegar al conocimiento por medio de un carácter interactivo, cualitativo e interpretativo.

Por ende el paradigma del construccionismo social, nos permite abordar éste fenómeno de la realidad como una construcción social, dándole importancia al lenguaje y al significado construido por los sujetos, permitiendo ver como se genera «la construcción de mundos humanos contextualizados» (Gergen, 1996, p.356), dando «una alternativa a la concepción individual del conocimiento, a saber, el enfoque del conocimiento como residiendo en el seno de la esfera de la conexión social» (Gergen, 2007, p.51), invitando a «nuevas formas de investigación, expandiendo sustancialmente el alcance y la significación de los empeños de las ciencias sociales» (Gergen, 2007, p.51.).

Reconociendo que el construccionismo social permite observar las narrativas, como un aspecto de la comunicación que deviene de los procesos sociales primarios, es decir, «que vivimos inmersos en actividades o acciones sociales, en las que el lenguaje es parte de ellas, de tal forma que impregna la totalidad de la actividad social» (Gergen, 1996, p.364-365). Permitiéndonos en esta investigación observar el fenómeno desde su contexto y sus interacciones, donde «el construccionismo social sitúa las fuentes de la acción humana en las relaciones, y la comprensión del funcionamiento individual queda remitida al intercambio comunitario» (Gergen, 1996, p.366) y al significado que construye el sujeto a través del lenguaje y lo simbólico.

Dada la importancia de las relaciones desde esta episteme, la ruta metodológica como los instrumentos a usar, buscan dar cuenta de las relaciones construidas entre los sujetos, que nos llevarán a entender el contexto, generado por las interacciones.

El campo se realizó en la ciudad de Medellín con el colectivo teatral Piel Adentro, el cual es un colectivo constituido sólo por mujeres, el cual pertenece a la Ruta Pacífica para las Mujeres. Este colectivo teatral trabaja desde los procesos de la dramaturgia del teatro pedagogía, desde

el cual le apuestan a la transformación social por medio de las escena que ellas construyen desde sus memorias y experiencias de vida.

Las puestas en escena que esta colectividad construye y a la que le apuestan se encuentran desde performances, hasta obras de teatro construidas por ellas mismas, desde el guión hasta la puesta en escena. Las temáticas que ellas trabajan en las puestas en escena son los conflictos armados y sociales que se encuentran inscritos en el Valle de Aburrá y en el país, que impactan sobre las vidas y cotidianidades de las mujeres.

El documento se encuentra compuesto por cuatro capítulos los cuales buscan dar respuesta a cada objetivo específico y al objetivo general que se planteó para la investigación. El primer capítulo le apuesta a realizar un contexto de la ciudad de Medellín y el Valle de Aburrá, entorno a las formas en que se empezó a gestar en ese territorio la violencia social y armada, articulando con procesos artísticos que han logrado captar esas realidades desde la cotidianidad y su impactos, como la poesía y la fotografía. En los últimos apartados del capítulo, el lector se topará con el contexto del Colectivo teatral Piel Adentro, sus apuestas en la escena, desde donde construyen su dramaturgia y el cómo esta colectividad se empezó a gestar desde el movimiento social y político.

El segundo capítulo habla de aquellos procesos con los que las mujeres del Colectivo teatral Piel Adentro, construyen la memoria dentro de la dramaturgia y en los procesos de construcción para las puestas en escena, desde lo individual hasta llegar a los procesos de memoria colectiva. Comprendiendo de qué manera la dramaturgia que ellas construyen es una dramaturgia para la memoria, una dramaturgia que permite la rememoración y que representa la memoria en la escena.

En el tercer capítulo se habla de los procesos de construcción narrativa dentro de la memoria, que yacen en la dramaturgia; como los testimonio expresado en las narrativas individuales y colectivas, dentro de los procesos de representación del lenguaje simbólico en el guión y en la escena. Evidenciando que dentro de la dramaturgia se encuentran el uso simbólico del cuerpo y de los objetos en la escena como expresiones de significado. Finalizando con la denuncia social, cultural y política de los conflictos urbanos y armados que realiza la colectividad en las puestas en escena.

El cuarto capítulo es el cierre de la investigación, donde se recogen todos los proceso que anteriormente se expusieron en los capítulos, para reflexionar y evidenciar aquellos movimientos que posibilita la dramaturgia que construye el Colectivo teatral Piel Adentro, movimientos que generan resignificaciones de las experiencias dolorosas vividas en el marco del conflicto armado y social.

Capítulo 1.

La violencia social y armada en la ciudad de Medellín y la puesta en escena del Colectivo Teatral Piel adentro.

1.1. Una mirada a la violencia social y armada de la ciudad de Medellín; más allá de los procesos históricos.

Para la presente tesis es necesario entender el desarrollo de la violencia armada en la ciudad de Medellín, para comprender las dinámicas que se gestan hasta hoy en día entorno a los conflictos urbanos y la compleja construcción de la memoria, que realiza el Colectivo teatral Piel Adentro desde lo individual y colectivo. Por esa razón en este apartado se pregunta y busca dar respuesta a ¿cómo esta ciudad a lo largo de su historia, ha vivido múltiples ciclos de violencia con mutaciones, salidas y entradas de diferentes actores armados, que se han posicionado en la ciudad? lo que ha generado múltiples ciclos de violencias en el contexto y la población.

Por esa razón este primer apartado, tiene la intención de mostrarle al lector, el tránsito histórico que ha tenido que vivir la ciudad de Medellín. Proceso histórico que estará acompañado de múltiples expresiones artísticas, que narran el conflicto de la ciudad, acompañado de las diferentes subjetividades que vivieron y viven hoy en día en esta ciudad, también como excusa, para mostrarle al lector, cómo múltiples expresiones artísticas narran hechos de la violencia en la ciudad¹.

Los pobladores de la ciudad de Medellín, durante varias décadas han tenido que vivir diferentes configuraciones de la violencia armada, que se han generado en múltiples ciclos. El primero que se presenta acá, se da en la década de los 80's y 90's; con el auge del narcotráfico específicamente con Pablo Escobar y sus grupos sicariales, y el escalamiento de grupos insurgentes, contrainsurgentes y bandas delincuenciales en la ciudad. El segundo ciclo se registra finalizada la década de los 90's y en los dos primeros años del siglo XX, donde hubo una confrontación continua entre grupos insurgentes y contrainsurgentes, el cual se ve finalizado con la operación Orión en el año 2002. El tercer ciclo se enmarca por el proceso de desmovilización de la estructura del Bloque Cacique Nutibara (BCN), de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y la consolidación de un dominio monopólico de la criminalidad encabezada por Don Berna hasta el año 2008, siendo el último ciclo de violencia que hoy en día continúa, con sus diferentes variaciones y particularidades. Este ciclo es ubicado en el momento que se gestan confrontaciones entre combos², bandas³ y oficinas⁴ por el control

¹ Es de suma importancia aclararle a la persona que está leyendo esta tesis, que las interpretaciones que se realizan entorno a las expresiones artísticas que se encuentran en este documento, son una mirada subjetiva de la experiencia del autor en esta investigación, donde las interpretaciones que se exponen acá, son solo una perspectiva de las múltiples y complejas formas que cada persona, puede tener frente a las expresiones artísticas.

² Los combos se comprenden como «grupos armados, numéricamente no muy grandes, con un fuerte arraigo territorial, en espacios que cubren algunas cuadras, que realizan acciones de control de ese espacio, vigilancia y extracción de recursos por medio de cobros ilegales o “impuestos”» (Vélez, 2001, p.66).

³ «Las bandas del narcotráfico operaron fundamentalmente en las comunas del norte y en los municipios de Bello y La Estrella. Su gestión se da en los años 80's y su apogeo en mitad de dicha década. Algunos eran brazos armados (guardaespaldas y mandaderos) de los narcotraficantes» (Ceballos, 2000, p. 388).

⁴ Las oficinas, «eran grupos de allegados a los capos mafiosos que oficiaban como intermediarios entre demandantes de servicios criminales y las agrupaciones barriales —combos—, que en sus zonas seguían fumando marihuana; esperando enrolarse en negocios lucrativos; entrenándose en diversas fechorías, o ensayando empresas delictivas menores por cuenta propia. Así, algunas bandas se consolidaron y se desarrollaron con relativa independencia respecto a los narcos. Pero en general, fue el flujo de dinero y de armas del narcotráfico el que alimentó el proceso de las bandas en Medellín» (Ceballos, 2000, p. 388).

territorial y la extracción de rentas ilegales, tras la extradición a EE.UU. de Don Berna (Grupo de investigación Cultural, política y desarrollo social, 2018).

1.1.1 La década de los 80's y 90's en Medellín; el auge del narcotráfico, los grupos sicariales, las milicias, las milicias urbanas de las guerrillas y la presencia en el territorio de grupos paramilitares.

El primer ciclo de violencia con el que se parte seda en la década de los 80's y los 90's, época que se ve marcada por el accionar del Cartel de Medellín, las bandas sicariales a su servicio, las Milicias independientes, otras con vínculos con guerrillas y la llegada paulatina de grupos paramilitares. Estos grupos armados representaron en la ciudad de Medellín y en el Valle de Aburrá la violencia política y armada, con el propósito de implementar proyectos políticos armados, con la participación activa de jóvenes, que vivían en las periferias de la ciudad en contextos de vulnerabilidad.

Para esa época se empieza a evidenciar en el territorio el fenómeno del sicariato⁵, el cual se encontraba al servicio del narcotráfico liderado por Pablo Escobar, donde se estaba dando una solidificación y crecimiento del narcotráfico, como una expresión de la violencia que escaló en todo el perímetro urbano de la ciudad de Medellín. Este ascenso se ve más solidificado por las confrontaciones armadas entre los grupos sicariales, las milicias y grupos emergentes del paramilitarismo, que buscaban el control territorial y las redes de microtráfico.

En uno de los relatos del libro de Salazar Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Un joven que se dedica al sicariato, narra su experiencia de esta manera:

«Yo tengo trece muertos encima, trece a los que les he dado con este índice, porque cuando voy en gallada no cuento esos muertos como míos. Si me muero ya, me muero con amor. Al fin de cuentas la muerte es el negocio, porque hacemos otros trabajos, pero lo principal es matar por encargo.

Para este oficio nos busca gente de todas partes. Personas de la cárcel de Bellavista, de El Poblado, de Itagüí, que no se quieren banderear y nos contratan pa' cazar culebras (...) Cobramos dependiendo de la persona que nos toque convertir en muñeco; si es un duro, se pide por lo alto. Es que uno está arriesgando la vida, la libertad y el fierro (...).

No nos importa a quién hay que acostar. El que sea, yo no soy devoto de ninguna clase. Pongo a manejar la moto y, si toca, yo mismo los casco. A Veces uno se entera de quién era la pinta por las noticias. Pero fresco, lo importante es que ya trajimos lo de nosotros»⁶

Este fenómeno, siendo una de las expresiones de la violencia en Medellín, terminó impactando en las relaciones de la ciudad, tanto así que marco los referentes culturales de los pobladores, como lo dirá Herrera, L. & Beleño (2008), generó relaciones que empezaron a ser dinamizadas por referentes mafiosos, que se encuentran en el fenómeno del narcotráfico y el sicariato,

⁵ «Un fenómeno que creció sin que la sociedad y el Estado se dieran por enterados, y que sólo vino a alterar al país cuando jóvenes brotados de esas barriadas pobres se convirtieron en instrumentos para realizar magnicidios y diversas acciones de terror» (Reyes, 2013, p. 602).

⁶ Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. la cultura de las bandas juveniles de Medellín. Editorial Planeta Colombiana. S. A. 7ª Edición. Bogotá. 2002.

además de que el narcotráfico termina siendo un motor permanente que dinamiza el conflicto local, robusteciendo y alimentando los valores de la fuerza y del dinero fácil en la cultura local.

En este ciclo de violencia surgen proyectos de autodefensa por parte de los grupos armados ilegales, que fueron auspiciados por las milicias y los combos, donde sus acciones eran marcadas por la defensa territorial, la vigilancia y la extracción de recursos. Estos procesos de defensa territorial estaban organizados en varias comunas del Noroccidente de la ciudad, entre esas comunas se identifican las comunas 5, 6 y 7 las cuales hacen parte de la zona Noroccidental de la ciudad, y las comunas 8, 9 y 10, pertenecientes al Centro-oriente (Herrera & Beleño, 2008).

Con toda esta gesta de los grupos armados ilegales y el auge del Cartel de Medellín, se genera un proceso de potencialización de los grupos ilegales. Entre estas estructuras se forman grupos de justicia privada, grupos de extrema derecha, grupos paramilitares, de autodefensas, milicias y demás; los cuales se movilizaron entre esferas políticas, sociales y delictivas⁷.



8

Durante este periodo de violencia armada en la ciudad de Medellín, se registró una agudización de la violencia en la ciudad y en el país. Esto se evidencia cuando los grupos narcotraficantes de la ciudad, empiezan una guerra frontal contra el Estado, por medio del terrorismo.

⁷ Una de las características que tenían estos grupos según Herrera, L. & Beleño (2008), era que buscaban un reconocimiento y estatus político; es el caso de los grupos sicariales o combos, cuyo patrón de comportamiento no se centraba en una lucha antsubversiva, como sí sucedía con los grupos paramilitares, el cual lo tenían como una apuesta político-armada, sino le apuntaban al mercado ilegal y al comercio ilícito de las drogas.

⁸ Abad, J. 1999. Comuna 13, Medellín, Antioquia. [Fotografía]. Bogotá: Claustro de San Agustín.

Ya finalizando la década de los noventa se empiezan a acentuar en la ciudad las milicias⁹, estas se comprenden bajo dos tipos, una de ellas, eran las que estaban vinculadas a grupos guerrilleros como el EPL, el ELN y el M-19, y otras que eran milicias independientes, entre las cuales se encontraban *Milicias Populares del Pueblo y para el Pueblo (MP/PP)*, *Milicias Populares del Valle de Aburrá (MP/VA)* y *América Libre*.

Estos proyectos milicianos con o sin filiación a las guerrillas, empiezan con el propósito de implementar justicia ante las circunstancias que estaba viviendo la ciudad, por medio de la limpieza social¹⁰, generando un ambiente que favoreció el ejercicio de justicia por mano propia por parte de estos grupos, lo cual era un rasgo característico del proyecto miliciano.

«"La violencia" empieza —según testimonios de los mismos pobladores— debido a los robos y violaciones que se venían cometiendo en los barrios, por parte de delincuentes que ingresaban a las casas o asaltaban los colectivos —buses de transporte público— y atracaban a la gente. Muchas de las bandas y grupos que se conformaron entonces y que los pobladores reconocen como "actores armados" que tuvieron mayor poder sobre estos barrios, tienen un antecedente en las primeras galladas, combos y grupos de autodefensa conformados por "alianzas" entre amigos o familiares y tenían por nombre el apodo, apellido o nombre de alguno de los integrantes» (Blair, Grisales, Muñoz, 2009, p.42).

Uno de los múltiples factores que permitió el asentamiento de estas milicias en las comunas y en las barriadas, fue la crisis que estaban pasando en ese momento los barrios por la proliferación de las bandas y la delincuencia común. Otro factor que permitió este asentamiento de las milicias, fueron los diálogos que se estaban dando para la época con el presidente Betancur, el cual permitió que se dieran en las periferias de la ciudad y otras zonas del país, los llamados "campamentos de paz".

Una de las consecuencias negativas que generaron estos campamentos de paz¹¹, como lo dirá Herrera & Beleño (2018), había sido el proceso de adoctrinamiento político y entrenamiento militar para jóvenes de estos barrios, donde éstos se incorporaron a bandas delincuenciales con cierta dosis de politización. Hubo además algunas milicias guerrilleras, que paulatinamente se fueron desvinculando y abandonando su lucha armada como células o comandos, para pasar a

⁹ «Las milicias, son así, una típica hibridación entre actores políticos: las guerrillas y el delincuente común organizado: la banda. Este maridaje no es una simple unión mecánica ni un producto enteramente deliberado. La mezcla se va produciendo también de modo aleatorio hasta que cristaliza en un modelo organizativo que tiene una cierta coherencia con las necesidades del momento, lo cual explica su éxito inicial y, en cierta, forma, su persistencia» (Herrera & Beleño, 2018, p.390).

¹⁰ Este fenómeno de la violencia se empieza a extender, unos años después del auge del sicariato ligado al narcotráfico, con el surgimiento de otras modalidades del conflicto: a partir de la operación de las milicias. Iniciando la década de los noventa, fueron apareciendo las "limpiezas sociales" contra "los viciosos" de mano de "justicia" que, a partir de la eliminación o el destierro, imponía la tranquilidad en los barrios (Blair, Grisales, Muñoz, 2009).

¹¹ «muchas de las bandas se "alimentaron" del entrenamiento militar y de armas en los "campamentos de paz" instaurados en Villa Tina después de las negociaciones del M-19 con el Gobierno. Formación militar que, después del fracaso del proceso, tuvo como consecuencia directa que los jóvenes quedaron armados y empezaron a organizarse y a impartir "seguridad y justicia" por sus propios medios. Debido a la cantidad de "combos" que había en la zona, estos grupos empezaron a ejercer cierto dominio en sus propios barrios, generando con ello una "guerra por territorios", nutrida de venganzas, represalias y odios» (Blair, Grisales, Muñoz, 2009 p.42).

atender demandas existentes de autodefensas en los barrios y otros entraron en negocios ilícitos como el narcotráfico.

En estos tiempos de violencia en la ciudad de Medellín, con la llegada de los grupos guerrilleros y paramilitares¹² a la ciudad, empieza a generar un proceso de absorción hacia los combos y grupos delincuenciales que hacían presencia en la ciudad. «Mientras las bandas y milicias que actuaban en La Sierra —barrio de la ciudad de Medellín, perteneciente a la comuna 8— fueron poco a poco cooptado por el Bloque Metro —grupo paramilitar de la época—, en el 8 de Marzo —barrio perteneciente a la comuna 9, de la ciudad de Medellín— hizo su aparición el ELN que, a nivel nacional, ya había hablado de un despliegue hacia las ciudades, dándose así una articulación de estas bandas, que antes estaban asociadas a la delincuencia común, a milicias asociadas y financiadas por el ELN» (Blair, Grisales, Muñoz, 2009 p. 43).

Estos procesos de unificación entre los grupos delincuenciales de la ciudad, con los grupos paramilitares y guerrilleros, terminaron generando una nueva disputa armada por el control territorial de la ciudad. Fueron las bandas tradicionalmente sicariales, las que no solamente se vincularon con el fenómeno del narcotráfico, sino que también se unieron al proyecto paramilitar que estaba entrando a la ciudad. De igual forma lo hicieron estructuras de resistencia civil armada o grupos de milicias establecidos en los diferentes barrios periféricos de la ciudad.

Dentro estos procesos de articulación, también se empezaron a permear dinámicas barriales, ya que las comunidades empezaron a legitimar los grupos guerrillero y paramilitares otorgándoles una legitimidad como “Estado”¹³ en esos territorios.

1.1.2 Las confrontaciones armadas, las guerrillas y la articulación entre las fuerzas del Estado y el paramilitarismo en la ciudad de Medellín.

Este segundo ciclo se enmarca entre 1997 y 2002, donde el paramilitarismo con apoyo de las fuerzas armadas e instituciones del Estado, empezaron a reducir el accionar de los grupos guerrilleros y milicianos que hacían presencia en la ciudad. Llegando hasta el punto de replegar a los grupos guerrilleros. El último golpe que le dan a las estructuras guerrillas en la ciudad, es con la Operación Mariscal y Orión, desarrollada por instituciones del Estado, su fuerzas públicas y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

Una de las características de este periodo de la historia de la violencia en el país, son los nuevos escenarios de confrontación, porque no solo se dieron en las zonas rurales, sino que también se extendieron a las zonas urbanas, como la de Medellín. A raíz de esto, se empieza a sectorizar el conflicto en barriadas y comunas, mediante la disputa territorial; insertando una nueva lógica de guerra urbana en el país.

¹² Uno de los primeros grupos paramilitares que se registra que llegó a la ciudad de Medellín, fue el Bloque Metro en la década de los 90's.

¹³ «La población legitimaba su acción al darle el poder y la capacidad para solucionar problemas sociales y familiares, produciendo con ello un mayor control de los grupos, no solo en las esferas “militares” y del control del barrio, sino en la ejecución de labores sociales, económicas y políticas, que siempre iban de la mano de algún hecho violento» (Blair, Grisales, Muñoz, 2009 p. 44).

Los enfrentamientos entre los diferentes grupos armados generaba un mayor recrudecimiento de la guerra, generando una fuerte polarización en la población y los territorios, a causa de las confrontaciones armadas entre los grupos contrainsurgentes y las guerrillas que hacían presencia allí.

El panorama de la delincuencia y la violencia armada en la ciudad de Medellín para esta época, toma una serie de mutaciones tras la entrada y acentuación de los grupos paramilitares, ya que éstos, traían un proyecto político-armado contrainsurgente. Dentro de estos nuevos y viejos actores armados que se encuentran situados en la ciudad de Medellín, se identificaron las milicias insurgentes vinculadas a guerrillas de la época como el ELN y las FARC-EP; entre las milicias independientes, se identificó al Comando Armado del Pueblo, ubicado en la comuna 13. Como grupos armados contrainsurgentes estatales estaban el ejército, la policía, el D.A.S., la fiscalía y el CTI, los cuales tenían vínculos y accionares conjuntos con grupos paramilitares, entre ellos estaba el Bloque Metro y el Bloque Cacique Nutibara.

Estas mutaciones se evidenciaron en las lógicas que tomaron las confrontaciones armadas entre los diferentes actores, que empezaron a disputarse el territorio de Medellín y el Valle de Aburrá. Dentro de estas complejidades de relacionamiento bajo la lógica de la delincuencia, la guerra armada y política, se gestaron diferentes niveles de confrontación y violencia que impactaron directamente a la población; el primer nivel que se evidencia, se gesta por el control del espacio y el control de los recursos financieros, tanto legales, como ilegales, el cual se desarrolla en espacios específicos; el segundo nivel se encuentra entre las confrontaciones de los combos contra el aparato armado del Estado, donde los pobladores de los barrios de Medellín, los veían como un grupo más dentro de esta lógica de la guerra; el último nivel se encontraría en una extensión del conflicto armado a nivel nacional, que se terminó localizando en Medellín. Lo que conlleva a confrontaciones armadas entre las guerrillas, el paramilitarismo y las fuerzas del Estado¹⁴.

Ya para el año 1999 el paramilitarismo hace total presencia en el barrio La Sierra, con el grupo paramilitar Bloque Metro —para esa misma fecha la Milicia 6 y 7 de noviembre se adhiere al Bloque Metro—.

«El barrio 8 de Marzo, punto estratégico debido a su posición geográfica justo frente a La Sierra —lugar donde se debilitaban las Milicias por enfrentamientos con el Bloque Metro—, se vuelve una pieza clave para la ofensiva que desde antes ya venía ejecutando el Bloque Cacique Nutibara contra el Bloque Metro. Los habitantes recuerdan este ingreso de las AUC al barrio por dos cosas: porque desde el día anterior les había tocado ver “desfilar” a aquellos jóvenes que habían nacido y crecido en el barrio y quienes se marcharon antes de que el BCN entrara al barrio; y porque esa noche el sonido de petardos y granadas y los cientos de encapuchados avisaba la llegada de un nuevo actor armado». (Blair, Grisales, Muñoz, 2009 p.45).

Estos procesos de unificación entre los grupos delincuenciales de la ciudad, con los grupos paramilitares y guerrilleros, terminaron generando una nueva disputa armada, por el control territorial de la ciudad. Fueron las bandas sicariales, las que no solamente se vincularon con el

¹⁴ Estos tres niveles de violencia que se estaban dando en la época, es un reflejo de la correlación que se tenía con el conflicto armado que se estaba desarrollando en el país: «esta articulación corresponde a la expansión lógica del conflicto armado hacia los centros del país y la vinculación de los integrantes de los grupos armados, ya sea como víctimas o como, protagonistas directos de la problemática de la violencia armada» (Vélez, 2001 p. 83).

fenómeno del narcotráfico, sino que también se unieron al proyecto paramilitar que estaba entrando a la ciudad. También estructuras de resistencia civil armada o grupos de milicias, establecidas en los diferentes barrios periféricos de la ciudad, ingresaron al proyecto paramilitar, pero también algunas otras terminaron siendo brazos urbanos de las guerrillas.

La utilización de las bandas y los combos por parte de los grupos paramilitares en la ciudad, era una estrategia para ampliar el dominio en las zonas urbanas, lo que permitía que se diera un ensanchamiento de las luchas territoriales, siendo una estrategia para la ampliación de las lógicas armamentistas y de reclutamiento de personas en diferentes barriadas de la ciudad, que terminaron siendo identificadas como zonas del paramilitarismo o si era el caso, bajo el dominio de las milicias.



15

El impacto que han tenido los ciclos de violencia sobre la población civil —teniendo en cuenta las particularidades de cada época—, se centró bajo los intereses de los grupos armados, ya que estos ejercieron el poder armado por medio del monopolios de la fuerza, lo que les permitió implementar normativas y generar una regulación de la vida cotidiana de las personas que se encontraban en esos territorios¹⁵.

En ese momento las comunidades ya se encontraban sobre vigiladas, ya que recibían propuestas de todos los grupos armados; los paramilitares, los policías, las autodefensas, bandas, combos

¹⁵ «Los paramilitares decían que controlaban desde el barrio Belén hasta El Corazón —donde tomé esa foto— y que iban a seguir expandiéndose para sacar a todos los milicianos de la comuna y la ciudad. Y lo lograron de mano del ejército» Abad, J. 2002. Días después de la operación Orión y Mariscal, Medellín, Antioquia. [Fotografía]. Bogotá: Claustro de San Agustín.

¹⁶ «Definen y defienden territorialidades mediante instrumentos de la fuerza, establecen formas de extracción de recursos justificados en prácticas de seguridad y autodefensa, en determinados casos canalizan y plantean demandas buscando alguna inclusión, e imponen formas de regulación social» (Vélez, 2001, p. 86).

y milicias. Bajo estas lógicas, cada grupo armado en sus territorios implementó ofertas de seguridad hacia la población, fenómeno que hasta hoy en día se presenta en los barrios de la ciudad.

Uno de los poemas de Helí Ramírez, expresa cómo se sentía esa sobre vigilancia en los pobladores; «Miedo de salir a la calle / no sé... / Me parece / que los buenos / afuera me esperan / para aplastar mi cuerpo / y dejarlo como una papa frita / de esas que venden en las esquinas / no sé... / Miedo de las gentes / me parece que las gentes afuera me esperan / con la boca abierta / con tremendos dientes para devorar mi vida.» (Ramírez, 2012, p.112).

Las estructuras paramilitares y su política de anti-insurgente empezaron a desarticular a las milicias en los territorios, bajo la absorción de La Oficina de Envigado o la banda La Terraza. Aquellas milicias que desarticulaban fueron cooptadas por la guerrilla del ELN o las FARC-EP, las cuales para el año 1997¹⁷ tenían un proyecto de expansión, expresado en la cooptación de los Comandos Armados del Pueblo (CAP) en las zona centro Occidental y, finalmente el paramilitarismo se desplazó en esa época con mayor fuerza hacia las ciudades.

El proyecto paramilitar en la ciudad de Medellín empieza con el Bloque Metro (B.M.)¹⁸ aproximadamente en el año 1998, el cual tenía entre sus objetivos la acción militar contra los grupos insurgentes y posicionar el proyecto paramilitar en la ciudad. En este desarrollo político-militar, el B.M. realizó alianzas con el ejército y se apoyó en bandas como La Terraza —banda que le suministraba el servicio del sicariato— y grupos milicianos. Transcurrida la época y con el apoyo de los industriales, comerciantes y la fuerza pública de la ciudad de Medellín, el B.M. empezó a realizar una confrontación armada contra la guerrilla del ELN y las FARC-EP que hacían presencia en la ciudad, específicamente en la comuna 13, en la cual agudizó más las violaciones de los derechos humanos por parte de los actores armados.

A finales de 1999 e inicios del año 2001, la ciudad de Medellín tiene un nuevo actor armado, el cual se disputará el control territorial y las acciones político-armadas contra insurgentes en la ciudad, este grupo comandado por alias Don Berna, es el Bloque Cacique Nutibara¹⁹. A la entrada de este grupo a la ciudad, se inician confrontaciones entre el BM y el BCN, por el control y poder de la ciudad, hasta que el BCN logra relegar al B.M. en la ciudad.

Una de las características que tenía en BCN, era que dentro de su organización tenía estructuras delincuenciales y armadas, las cuales se estructuraban en torno a una amplia red de bandas y grupos criminales con múltiples y diferenciales propósitos, como la Oficina de Envigado y la

¹⁷ «Para entonces en Medellín los actores armados superaron las esferas rurales y se convirtieron en procesos metropolitanos e incluso regionales cumpliendo “labores sociales y políticas”, lo que rompió el modelo de control social o de “fuerza de ocupación” típica de grupos delincuenciales, donde además las bandas fueron absorbidas por el paramilitarismo (...) esa década presenta tres características interdependientes con relación al conflicto: escalamiento, expansión y degradación» (Blair, Grisales, Muñoz, 2009. p.37).

¹⁸ «El Bloque Metro nació en el seno de las Autodefensas Campesinas de Colombia en 1997, como una organización contrainsurgente que intentó copiar la estrategia de control territorial que habían adoptado el ELN y las FARC en Antioquia. Esto era, ir del campo a la ciudad, y en Medellín desplegar grupos de jóvenes armados en los barrios populares que ejercieran control en las zonas periféricas de la ciudad» (Verdad Abierta, 2009).

¹⁹ Para el año 2001 las AUC con alias Don Berna, desarrollaron una estrategia paramilitar contrainsurgente, en Medellín a través del Bloque Cacique Nutibara. Una de sus estrategias principales era la cooptación y la presencia en las zonas donde se encontraban los combos, los cuales les permitirían llegar a aquellos barrios, donde existía una presencia de milicias.

banda La Terraza²⁰. La llegada de este grupo paramilitar a la Comuna 13 se da por la cooptación de grupos delincuenciales, específicamente por la alianza que tuvo con las bandas de Belencito, Antonio Nariño, El Socorro, La Pradera, El Coco y El Pesebre, entre otras.

Ya para el año 2002, la ciudad se encontraba bajo un dominio del paramilitarismo y con pequeños residuos de milicias adscritas a las guerrillas; se registran más de 10 operativos urbanos en la ciudad, específicamente en la Comuna 13²¹ —operaciones que tenían el objetivo de terminar de desplegar a los grupos guerrilleros—, entre estas operaciones se registra la Operación Mariscal.

La Operación Mariscal, se registra e identifica como la antesala a la Operación Orión en la Comuna 13. Ésta operación se desarrolla en la Comuna 13 de la ciudad de Medellín, el 21 de mayo de 2002, meses antes de que se diera la Operación Orión, en la misma Comuna.

El accionar de las fuerzas del Estado fue feroz y sin discriminación alguna, generando represalias y violaciones del Derecho Internacional Humanitario hacia la población civil²², sembrando la zozobra en la población de la Comuna 13. Durante el desarrollo del operativo, se registraron más de mil efectivos de la policía, el ejército, el DAS, el CTI y la fuerza Aérea Colombiana, los cuales incursionaron con tanques de guerra y helicópteros artillados. Testigos de la operación afirmaron que este operativo, estuvo acompañado por miembros paramilitares, en los barrios 20 de Julio, El Salado, Las Independencias, Nuevos Conquistadores y Villa Laura.

²⁰ «El BCN estaba constituido por ese conjunto de relaciones resultantes de complejos procesos de aniquilación, negociación, absorción, dominación y contratos derivados de las cuatro grandes rutas de la guerra en Medellín. Esto es, la ruta de las autodefensas, la ruta del narcotráfico, la ruta de las bandas y la ruta específicamente paramilitar. Rutas que en las tramas y en los dramas de cada guerra y negociación, dieron forma a distintos nodos específicos de red» (Verdad Abierta, 2008).

²¹ «Entre febrero y octubre de 2002 se realizaron cerca de 12 operaciones militares en la Comuna 13. A cada operación se le asignó un nombre que era tomado de la primera letra de cada mes. Entre las recordadas están las operaciones Mariscal, en mayo; Antorcha, en agosto; y Orión, en Octubre» (Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, 2019).

²² «De acuerdo con la denuncia registrada por el Banco de Datos de Derechos Humanos y Justicia del CINEP y Justicia y Paz, una de las primeras acciones que ejecutaron los militares fue la destrucción de un transformador de energía para cortar el suministro de la población, generando de esta forma terror y desconcierto, de ahí en adelante la fuerza pública atacó indiscriminadamente a la población civil, dejando varias personas heridas al interior de sus casas en el transcurso de la madrugada». (Valencia, 2012). «En el caso de la operación, las organizaciones sociales y el Ministerio Público han denunciado una sistemática violación a los derechos humanos y al Derecho Internacional Humanitario, por el exceso en el uso de la fuerza por parte de los militares quienes ingresaron a la comuna con 700 efectivos en vehículos, tanquetas y helicópteros. Además, en el centro de aquel día aún permanece el recuerdo que jugó la Unidad Hospitalaria de San Javier, donde las autoridades instalaron el centro de mando de la operación, entorpeciendo la entrada de los heridos y la labor médica» (Valencia, 2012).



23

Uno de los relatos de las personas que tuvieron que vivir esas horas de zozobra y terror, es el de Schneider, líder de la Comuna 13, el cual lo narra de esta manera:

«La madre no aguanto más en ver a su hijo tendido en el piso. Estaba herido y nadie podía auxiliarlo: aquel que lo intentara corría el riesgo de caer. Sacó un pañuelo y salió a la ventana a ondearlo, en señal de tregua, para poder ir por él. “La gente vio eso y los vecinos sacaron trapitos. Cuando menos pensé ya era

²³ Abad, J. 2002. Comuna 13, Medellín, Antioquia. [Fotografía]. Bogotá: Claustro de San Agustín. «Los paramilitares montaron varios frentes en la ciudad: El Bloque Metro de alias Doblezero, ex-capitán del Ejército; el Bloque Cacique Nutibara de alias Don Berna, narcotraficante y jefe de bandas en Medellín; y el Bloque José Luís Zuluaga de Ramón Isaza, al que algunos llamaba el Tirofijo de las AUC: En medio de esa guerra entre milicias y paramilitares el Ejército desarrolló dos operativos contrainsurgentes: La Operación Mariscal en Mayo y la Operación Orión en Octubre del 2002».

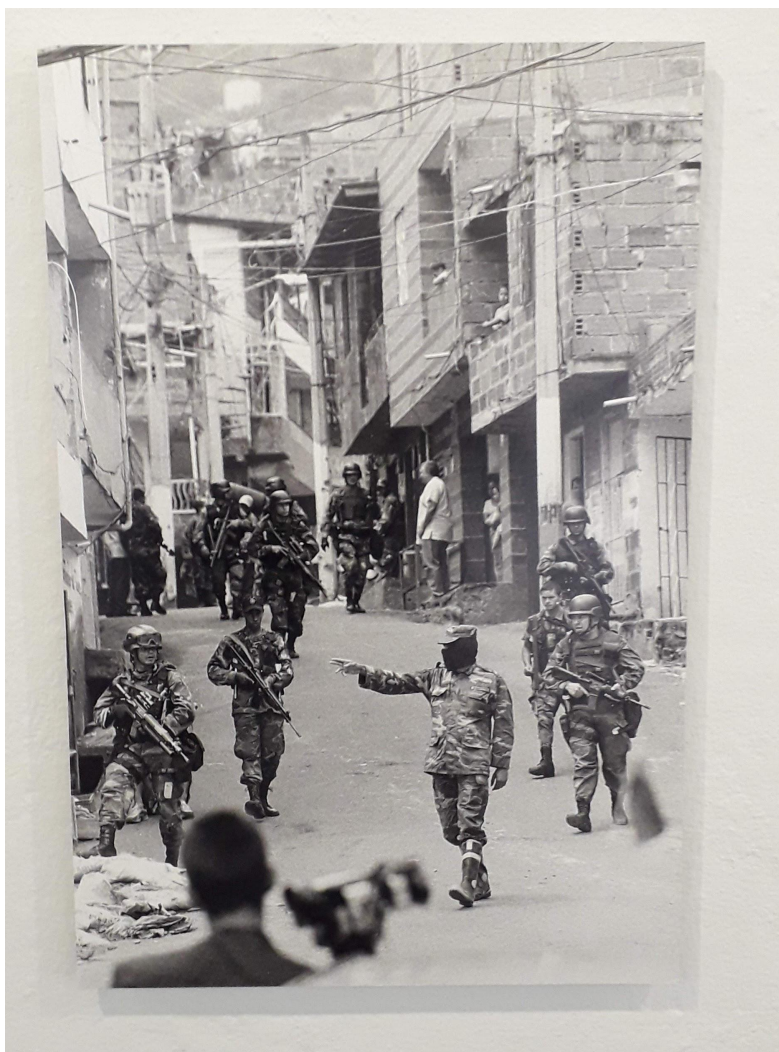
una manifestación con sábanas y con la bandera de Colombia de que queríamos la paz. La balacera comenzó desde la noche y a uno le provocaba callar todo pero era imposible, esa era la única salida”» (Mauricio, 2012).

Tras la incursión militar que tuvo una duración de doce horas y medi, la población empezó a responder con los pañuelos blancos, para pedir un alto a la violencia y a los excesos. La respuesta de la fuerza pública, fue hacer ráfagas de fusil hacia el aire y disparando en contra de ellos²⁴. Los resultados que generó esta arremetida de la fuerza pública, fueron 55 detenciones arbitrarias, 37 heridos y 9 civiles ejecutados, entre estos se encontraban 4 menores de edad y dos mujeres que trabajaban en sus casas, como amas de casa.

Meses después de la operación Mariscal en la Comuna 13, el 16 de octubre se desarrolla la Operación Orión. El operativo se genera por orden del presidente del momento, Álvaro Uribe Vélez. La intención de éste, era sacar del territorio los grupos guerrillero del ELN, las FARC-EP y la milicia Comandos Armados del Pueblo.

Los actores del Estado que participaron en este operativo, tanto fuerza pública, armada y civil, estuvo bajo la presencia de la Fuerza conjunta del Ejército, el DAS, la Policía, el CTI, la Fiscalía y las fuerzas especiales antiterroristas que durante un mes se tomaron la zona con tanques, helicópteros artillados y 1500 efectivos. Además de la participación del Estado para la Operación Orión, éste operativo tuvo un impacto sobre la población civil, ya que convirtió a la Comuna 13 en un epicentro de la guerra, que se estaba tornando para esta época en una guerra urbana, generando miles de muertos, heridos, desaparecidos y 4 mil desplazados.

²⁴ «Hirieron a varias personas tal como sucedió en los alrededores de la escuela El Refugio, donde el menor de edad Alirio Lerna Gómez, de 17 años de edad, fue alcanzado por un proyectil disparado por la policía» (Valencia, 2012).



25

Este operativo empieza a muy altas horas de la madrugada, con la llegada de las diferentes organizaciones del Estado y del Bloque Cacique Nutibara, esto lo muestra uno de los relatos recogidos por el Grupo de Memoria Histórica, en el barrio La Independencia:

«Pues, a ver, yo desperté por la balacera, eso sonaba que fuera una batalla campal, balas van, balas vienen, eso se oía... Así desperté yo cuando escuché ese sonido de la Operación Orión. Yo dije “Ay, bendito, se volvieron a enfrentar la policía con los guerrilleros” y entonces, cuando se enfrentaban duraban una hora, máximo una hora, el enfrentamiento, pero esa noche seguía. Entonces ya yo me levanté a mirar por la ventanas, cuando yo estaba mirando por la ventana de la cocina mi hija me corrió de ahí y me dijo “mami no, no se asome por ahí que nos matan, mire que esas balas están disparando para cualquier lado” y ya, yo sin embargo yo le decía: “pero es que yo quiero ver, yo quiero ver qué es lo que sucede”, entonces veía como de un lado, del otro y la policía, el Ejército, porque claro, así sea de noche, era ya casi las tres de la mañana cuando yo desperté y eso se veía subir el Ejército, la Policía por los callejones, por las escalas, los guerrilleros escondiéndose, asomaba uno la cabeza y le disparaban,

²⁵ Abad, J.2002. Operación Orión Comuna 13, Medellín, Antioquia. [Fotografía]. Bogotá: Claustro de San Agustín. «Entre los militares iban encapuchados, paros y ex-milicianos. Que les decían a las tropas por donde Moverse, a quién detener y qué casa registrar».

¡pun!, y esos eran así [...]. Luego entró ese helicóptero que yo contaba ahora y empieza a disparar desde el aire y yo digo: “no, pues aquí nos mataron a todos”, aso disparando lanzaba una lucecita así, vos ves cuando lo enfocan con esa lucecita y ahí mismo, taque, taque, taque, y uno sabía que ahí quedó la persona muerta y uno decía: “¿pero por qué disparan aquí sabiendo que hay tantas casas, en esos barrios como son las casa pegaditas?” y yo, “Ay que miedo”, y mis hijos llorando “mami, nos van a matar, nos van a matar”. Y yo, “No, venga no nos van a matar, quedémonos todos en el suelo”. Entonces disparaban desde la torre y los otros en la iglesia, ese barrio lo cercaron, los cinco barrios fueron cercados por el Ejército, la Policía y ahí no habían organismos de defensores de Derechos Humanos, porque yo llame, yo hice una llamada, no se si pueda decir a dónde, a las ocho de la mañana vinieron a llegar organismos de, cómo se llaman esos que son defensores, gente de la personería y todo y no los dejaron entrar, “que no, que no se podía que porque eso arriba estaba muy feo, que porque habían muchos guerrilleros todavía” y mentiras que ya los habían vencidos porque ya habían matado un montón». (Grupo de Memoria Histórica, 2001. p. 83).

Tras la incursión de este Operativo en la Comuna 13, según el CINEP como resultado, hubo el asesinato de un civil, otros 38 resultaron heridos, entre ellos varios menores de edad; otros ocho civiles fueron desaparecidos por miembros del Ejército Nacional y paramilitares de las AUC, representados en este caso por el BCN. Fueron detenidos más de 300 pobladores de la Comuna²⁶. Uno de los mayores impactos que trajo la intervención del Estado y el paramilitarismo fue el desplazamiento interno y externo²⁷.

²⁶ «Se detenía a la gente por ser joven, por no tener el documento, por ser sospechoso, porque su actitud no les gustaba, porque había sido grosero, bueno, por cualquier razón» (CINEP, 2003, p.21).

²⁷ «Antes y durante la Operación Orión el éxodo de familias fue casi total, pero en el último mes ha regresado un buen número de personas. Lo malo es que los vecinos no son los mismo y no hay que tener dos dedos de frente para saber quiénes son los nuevos moradores» (CINEP, 2003, p.21).



28

Después de la Operación Orión, la Comuna 13 queda bajo el control de grupos paramilitares, teniendo en cuenta que después de éste operativo, la comuna quedó bajo una estricta militarización por parte del Ejército y la Policía.

1.1.3 Proceso de desmovilización de las estructuras paramilitares en la ciudad de Medellín y su dominio bajo alias Don Berna.

Haciendo un recuento de lo que se ha visto en esta primera parte del capítulo, se evidencia que el Valle de Aburrá específicamente en la ciudad de Medellín, desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI hubo una intensificación de las confrontaciones armadas urbanas, en la periferia de la ciudad por parte de los actores armados que han hecho y hacen presencia hoy en día allí. Grupos que han adquirido nuevas dimensiones y lógicas, tras las expulsiones de múltiples actores armados y delincuenciales. En este caso, la expulsión de las guerrillas de las zonas periféricas de la ciudad por parte del aparato de la fuerza del Estado, con alianza de las estructuras paramilitares de las AUC, en específico bajo el mando de la estructura del Bloque Cacique Nutibara, liderada por alias Don Berna, a finales del año 2002.

²⁸ Abad, J. 2002. Desplazamiento de los habitantes en la Operación Orión Comuna 13, Medellín, Antioquia. [Fotografía]. Bogotá: Claustro de San Agustín.

Continuando con los hechos de violencia en la ciudad de Medellín, para entender las lógicas de cómo se gestaron los poderíos del conflicto armado urbano y cómo la memoria a partir de las diferentes expresiones artísticas narran los hechos históricos desde ésta, con una sensibilidad y subjetividad, se da continuidad a este relato en torno al proceso de desmovilización y control territorial de la ciudad por parte del Bloque Cacique Nutibara y de alias Don Berna.

En el año 2002 en la ciudad de Medellín a partir de la Operación Orión, se da una reorganización del territorio entorno a la presencia y al manejo de éste por parte de todas las estructuras criminales en la ciudad, comprendidas como combos, bandas, oficinas, milicias, etc. las cuales en su gran mayoría por no decir todas, se encuentran bajo el mando del BCN y alias Don Berna. A finales del mes de diciembre, los grupos paramilitares que hacían presencia en ese territorio, decretaron una tregua, entre todas las organizaciones armadas y delincuenciales que hacían presencia para esa época en el Valle de Aburrá.

Época en que las periferias de la ciudad se encontraron a merced de la guerra; desgarrada por las balas que quedaron marcadas en los muros de los colegios y hospitales, donde hombres, mujeres y jóvenes no volvieron a regresar a sus hogares. Entre la población sólo queda en sus pensamientos el desamparo y la sensación de desasosiego, como lo evidencia este poema:

«Voy a seguir diciendo quién soy yo fuera de tantas / otras cosas que soy / lo voy a seguir diciendo sin achantarme / Nací como muchachos otros no soy el único / en medio de disparos de revólveres y fusiles en medio / de regueros de sangre / Oh sangre / que te acabaste de coronar de santidad en este siglo / veinte / Me enseñó desde pelado la vida como es la vida / Tengo en mí un poquito de cosas buenas / y muchas cosas malas en mí tengo / Mis parientes antiguos según chismes / eran brujos duendes y matones / y si llegaba un forastero a la casa se escondían / Odio a los hombres y sus máquinas / Odio los trapos sucios y feos que me pongo / y odio la ropa fina y bonita / En la ciudad aprendí a no querer siquiera un árbol / o un animalito / Ah la muerte con su sueño sereno fresco no se / preocupa de la vida / Confianzas con nadie no me gusta ni siquiera con / la cucha y los hermanos / Me vuelvo un zancudo y salgo volando picado en un / cerebro / No creo en las palabras y con los hechos dudo...» (Ramírez Gómez, 2012, pp.71-72).

En el año 2002 las fuerzas políticas y militares de la ciudad tuvieron un cambio drástico y exponencial, ya que el paramilitarismo en la ciudad se convierte en la fuerza ilegal hegemónica en la disputa por el poder y el territorio. Esta hegemonía es ejercida por las AUC por medio del BCN bajo el mando de Don Berna. «Esta hegemonía paramilitar se extendió incluso durante todo el periodo posterior a la desmovilización registrada en noviembre de 2003. La cual se mantuvo, prácticamente sin ninguna perturbación importante, hasta el año 2008 cuando se determina la extradición de alias Don Berna hacia EE.UU.» (Grupo de Investigación Cultura, Política y Desarrollo Social. 2018 p. 125).

Los grupos armados y delincuenciales que marcaron este periodo de la historia, se centraron por el control de Medellín, porque éste era el centro de las operaciones ilegales, donde se manejaban las alianzas y las rutas delictivas para el departamento. Medellín tenía la acumulación del capital, siendo la base de la renta de las actividades ilegales como la extorsión,

las vacunas y el microtráfico; era el punto que permitía realizar la cooptación de la institucionalidad, sobre todo del aparato de justicia y de coerción, porque en la ciudad se concentraban todas las institucionalidades más influyentes del departamento de Antioquia y ésto para los actores armados representa un escenario que les permitiría maniobrar con mayor facilidad entre sus actividades.

Desde la firma y desmovilización de las AUC en el proceso de Justicia y Paz, proceso que es altamente cuestionada por las falsas desmovilizaciones de cientos de paramilitares²⁹, la ciudad de Medellín siguió asediada bajo el mando de Alias Don Berna, el cual desde la cárcel comandaba aquellas estructuras paramilitares que siguieron delinquiendo, incluyendo la Oficina de Envigado, los combos y bandas³⁰.

Tras la extradición de alias Don Berna, se gesta una guerra entre distintos bandos medios por la jefatura de la Oficina, el control de la red de bandas y combos en Medellín, y del área metropolitana. En esta lucha se termina imponiendo Ericson Vargas, alias Sebastián, sobre Maximiliano Bonilla, alias Valenciano, ocupando la dirección de la organización en el año 2010, tras una larga disputa por el poder³¹.

1.1.4. La mutación del paramilitarismo, tras la extradición de alias Don Berna

Tras la extradición de alias Don Berna en el año 2008 hacia EE.UU., los mandos medios se empezaron a disputar la jefatura de la entonces Oficina de Envigado. Siendo esta disputa uno de los determinantes que posibilitó una transmutación de ese paramilitarismo, para hablar de un neoparamilitarismo; Valenciano con Los Urabeños y Sebastián con Los Rastrojos.

Las contiendas que se generaron entre Los Rastrojos y Los Urabeños en la ciudad de Medellín no han sido pocas, éstas se dieron por medio de la guerra entre los combos que desde el año 2008 se disputaban los territorios entre las organizaciones, situadas en las barriadas de la ciudad, barriadas que se encontraban y se encuentran en las zonas periféricas de la ciudad. Estas estructuras usaron a los combos que se encontraban en ese momento, para la cooptación del capital de los negocios ilícitos en los territorios en los que éstos hacían presencia, para ejercer el control y el poder sobre éstos.

Los impactos que estas nuevas lógicas de guerra y poder que se estructuraron en la ciudad de Medellín, generaron el incremento de la violencia entre los periodos del año 2008 al 2015. Ésto determinó los procesos cotidianos de la población, donde se vieron afectados por los enfrentamientos, las vacunas y las extorsiones. Además de esto, dentro de los territorios en los

²⁹ «A partir de esta falsa desmovilización de ciertas estructuras, en la ciudad, siguió operando y consolidándose una reestructuración de estos grupos paramilitares, que terminan mutando en bandas sicariales o combos» (Herrera, & Beleño, 2018, p.78).

³⁰ «En el año 2003 se da inicio al proceso de reinserción de los paramilitares; la desarticulación y expulsión del Bloque Metro del barrio La Sierra y la desmovilización del Bloque Cacique Nutibara en noviembre de 2003 (...) El comandante R, comandante político mayor del BCN, aseguró haber dejado una ciudad pacificada y considero la desmovilización del BCN como “proyecto piloto” para las demás desmovilizaciones de las AUC. Años después de la desmovilización, las redes mafiosas de La Oficina de Envigado seguían operando con un poder hegemónico en la ciudad (...) al tiempo que presentaba reactivación de bandas que funcionaban independientemente» (Blair, Hernández & Muñoz, 2009, p. 38).

³¹ «Esta facción, que tiene como antecedente el Bloque Cacique Nutibara que lideró en su momento alias Don Berna, se ha mantenido vinculada al negocio del narcotráfico de drogas bajo el mando de aquellos paramilitares que no se acogieron al proceso de desarme y desmovilización entre el 2002 y el 2005» (Grupo de Investigación Cultura, Política y Desarrollo Social. 2018. p.126).

que se encontraban los grupos armados, empezaron a desarrollar las fronteras invisibles, lo que restringía la libertad de movilidad de los habitantes.

En el año 2010 hubo un fortalecimiento hacia los combos por parte de la Oficina de Envigado, con el propósito de consolidar sus influencias en toda el área metropolitana. La dinámica de confrontaciones en el sur del Valle de Aburrá estuvo determinada por los enfrentamientos internos de La Oficina, entre Valenciano y Sebastián, donde el sicariato al mando de dichas figuras, generaron varias masacres en establecimientos públicos.

Por la disputa de los recursos ilegales y en la búsqueda de legalizar los dineros ilícitos por medio del lavado de activos, las estructuras armadas y criminales empezaron a cooptar las organizaciones comunales, de los barrios con el propósito de legalizar los dineros ilícitos y por otro lado de generar un trabajo de base, con fines militares y de manejo electoral.

«El año 2009 es el mayor pico en la tasa de homicidios registradas en Medellín, en esta nueva etapa en la dinámica de confrontación armada (2008-2015) [...] los actores responsables de tales situaciones de riesgo eran los reductos de las autodefensas que permanecieron en el territorio, los disidentes del proceso de reincorporación y los nuevos actores que se reconfiguraron en grupos armado ilegales, quienes estarían disputándose el monopolio de las redes mafiosas, el poder y el control de las rentas legales e ilegales y la cooptación de las ruptura en la línea de mando que había dejado la extradición de los líderes del desmovilizado Bloque Cacique Nutibara» (Grupo de Investigación Cultura, Política y Desarrollo Social. 2018, p.135).

Para el año 2010 Medellín estaba asediado por la Oficina de Envigado, Los Paisas, las Águilas Negras, Los Urabeños y Los Rastrojos. Las confrontaciones entre estos grupos generó sobre la población un desplazamiento masivo intraurbano; fronteras invisibles y un auge de acciones de violencia sexual contra las mujeres, como mecanismo de agresión y represalia hacia ellas y la población. Dentro de las extorsiones, se encontraba las vacunas a los gremios de los transportadores por el ingreso a zonas controladas por los combos.

La disputa por el control de la Oficina de Envigado y el control territorial de la ciudad de Medellín, fragmento el poder, ya que Los Urabeños se asociaron parcialmente con alias Valencia y Los Rastrojos con alias Sebastián. Estas alianzas permitió que los combos se convirtiera en un tipo de actor con características de mercenarios de la guerra, en un contexto donde no había una claridad sobre quién tenía el control criminal de la ciudad³².

En este punto los procesos históricos que se narran acá, son planteados y entrelazados con los procesos artísticos que narran las memorias individuales y colectivas, de una ciudad que va más allá de sus muros y calles empinadas. Una ciudad donde su población ha tenido que presenciar, la violencia que ha permeado la realidad y la cotidianidad de mujeres, hombres, niños, niñas y jóvenes. Donde las expresiones de memorias artísticas, nos permite sensibilizarnos y situarnos en un contexto más sentido, más sensible y consciente del sufrimiento humano alrededor de la guerra, dejando afuera aquella estadística, que

³² «En el periodo del año 2011, los homicidios por cuenta de la confrontación crecieron vertiginosamente. Entre las víctimas se cuentan varios líderes sociales y juveniles de los corregimientos Altavista, San Cristóbal y en las Comunas 8 y 13, quienes adelantaron proyectos en defensa de la comunidad mediante las artes y la participación comunitaria. También fueron tiroteados [...]» (Grupo de Investigación Cultura, Política y Desarrollo Social. 2018, p.141)

simplemente hacen de una persona un número, ignorando sus realidades subjetivas y relacionales. Es una oportunidad para continuar en esas luchas que emprenden las personas, para narrar desde sus subjetividades cómo la guerra les ha atravesado sus vidas y desde diferentes dimensiones su existencia. Es una lucha que estas personas emprenden en busca un esclarecimiento, una denuncia, una conmemoración o un motor para seguir y continuar...

1.2 El telón se abrió y esté es el Colectivo teatral Piel Adentro.

En esta parte a usted el que está empezando a leer estas líneas, lo quiero invitar a que se acomode y se disponga para adentrarse en un relato que tiene la intención de llevarlo a los lugares donde empezó esta investigación, con una imagen, un imaginario o un diálogo; el cual, se terminó concretando en este documento y en una enseñanza profunda para el ser que les narra.

Es importante aclarar que las interpretaciones con las que se realiza esta investigación y las metodologías con las que se desarrolla, se encuentran rodeada por las experiencias y formas en las que se observó esta particular realidad, ya que desde la mirada que les hablo y la comprensión con la que se llegó al Colectivo teatral Piel Adentro, es una de las múltiples interpretaciones que se pueden construir a través de ellas y con ellas.

Comprender cómo se ha estructurado el Colectivo teatral Piel Adentro, es comprender las formas en las que el conflicto armado colombiano, ha impactado desde diferentes dimensiones a la población civil. Aparte de esto, es evidenciar cómo desde las diferentes particularidades individuales y colectivas, se llegan a construir propuestas artísticas por medio de la dramaturgia, la cual posibilita una construcción de múltiples memorias individuales y colectivas alrededor del conflicto armado.

El Colectivo teatral Piel Adentro, es un colectivo que desde sus inicios se constituyó como un grupo artístico de las mujeres y para las mujeres, donde su desarrollo dramático y sus puestas en escena van dirigidos hacia la construcción de una reflexión social entorno a los conflictos armados y urbanos del Valle de Aburrá y del país. Una de las características de estas mujeres, para comprender su quehacer en el colectivo y la apuesta en la construcción dramática, es que este grupo teatral pertenecen al movimiento social Ruta Pacífica de las Mujeres³³.

El desarrollo del colectivo se empieza a gestar en el año 2011, en el marco del “Diplomado teatro pedagogía, para la transformación social y la paz”, el cual se realizó en Medellín-Antioquia. Una de las intenciones de éste diplomado era que las organizaciones participantes en representación de una persona, tuvieran la posibilidad de replicar lo aprendido en un grupo poblacional. Ante estas circunstancias, la directora de la colectividad se postula al diplomado representado a la Corporación Convivamos. Las experiencias y aprendizajes que ella tuvo en el proceso del diplomado, las multiplicó con las mujeres pertenecientes a la Ruta pacífica de las Mujeres, ya que Convivamos como organización, pertenece a éste movimiento de mujeres. Por lo que Piel Adentro nace desde una propuesta de transformación para la paz, la cual se desarrolla dentro de un movimiento político y social de mujeres.

³³ Movimiento feminista, pacifista y antimilitarista, con accionar político a nivel nacional, que le apuesta a la culminación del conflicto armado colombiano, bajo la salida negociada entre las partes. Una de sus apuestas, es visibilizar el impacto de la guerra en la vida de las mujeres y sus cuerpos.

Uno de los testimonios de las mujeres que hacen parte del Colectivo teatral Piel Adentro, ayuda a comprender la intención y el objetivo de esta colectividad teatral, el cual está orientada hacia una comprensión de los conflictos sociales y armados en el Valle de Aburrá y del país, haciendo un registro de los hechos de violencia desde la dramaturgia. Lo cual es encaminado para generar espacios que propicien la resolución de los conflictos armados y sociales, por medio del diálogo.

Los procesos de construcción de la dramaturgia que ellas realizan, se centra en los testimonios de vida de ellas y de terceros, los cuales están permeados por cómo el conflicto armado y urbano las ha atravesado; el cual se encuentra situado en las experiencias de vida de ellas y la comunidad. Todos estos elementos, son articulados con trabajos de campo, como una de ellas lo nombraría y por medio de la investigación bibliográfica. Donde todo termina siendo plasmados en las obras de teatros, los guiones y los performances.

«La dramaturgia que nosotras hacemos, lo hacemos desde nuestros escritos de la realidad cotidiana en el barrio, en el territorio, porque nosotras lo hacemos desde lo social y eso toca con mi vida, me toca como cuando asesinan a Ana Fabricia». Ella narra esas experiencias desde sus procesos sociales y desde el lugar que construye a través de la dramaturgia, lo que le permite trascender la vida de ella y la de las otras, ya que plasman allí esas experiencias de vida alrededor de la violencia.

Aparte del hecho de que estas mujeres construyen desde esos lugares que habitan, también es de suma importancia un aspecto que una de ellas recalca, «para esto se necesita leer el contexto, pero también poner tu esencia y tu propia filosofía a la hora de construir, de crear». Esta colectividad y cada una de estas mujeres, construye desde ese sujeto e individuo experiencial, que habla, narra y transmite por medio del mundo simbólico; el lenguaje oral, escrito, corporal y desde la imagen simbólica. Construyen desde el sentir, desde ellas, desde sus pieles, pero también hablan, narran y sienten desde las otras, porque las personifican colocando sus cuerpos, como un instrumento para traer la voz de aquellas que no están o traen la voz de aquellas que no han podido poner en palabras los hechos que les tocó vivir.

Como lo dirá una de ellas: «Creo que todas las obras de Piel Adentro nos generan a todas emociones [...] porque hacen parte de nuestras historias, no son historias traídas de un libro, ni que no las tenemos que aprender de memoria, sino son historias vivas desde lo cotidiano, de lo que pasa en la casa, de lo que le pasa a uno, a la otra. Entonces esto es lo que tiene un valor muy profundo».

La construcción del guión es espontánea, como se ha podido dilucidar por las narraciones que ellas transmiten. En términos de la creación de la dramaturgia; el guión tiene un momento previo de construcción, es un momento íntimo que tiene cada una de ellas, es un momento en el que ellas empiezan a recordar, a rememorar hechos, momentos, personas, lugares, lo que una amiga o una vecina le contó. Es un espacio que individualmente les permite construir, contar, mostrar y narrar, eso sí, sin perder la intención del marco general o la propuesta que buscan plasmar en la escena.

Un ejemplo se vislumbra en una de las tantas caminatas que se hicieron con ellas en la Comuna 1 de Medellín, por las barriadas y callejuelas de ese lugar de la ciudad, las cuales están ubicadas en toda la falda de la montaña, donde los ojos se ven atrapados entre escaleras empinadas y callejones sin salida, que solo en pensar en un balón bajando por allí, la única imagen que se te pasa, es de verlo caer con rapidez hasta llegar al río Medellín.

Mientras vamos bajando por ese territorio, nos topamos con un poste de luz de madera, a pocos centímetros se encuentra una fachada desgastada por el tiempo y por los tantos hechos que ha tenido que presenciar. Se observan cables de la energía enredados, como si un gran grupo de pájaros hubiera anidado allí.

La historia que se va escuchando es sobre un acontecimiento que había sucedido ahí, hace aproximadamente 10 años atrás. Para esa época ella cuenta que era imposible pasar por ahí, ya que era una zona muy peligrosa, porque el que transitara ese espacio no se le volvería a ver. Esas calles y escaleras que se van pisando, no existían en ese momento, lo que se veía y se sentía era el barro y el potrero, era solo la trocha.

Un día ella iba caminando por ese lugar porque no tenía otra opción, en su recorrido se topó con un pino gigante, pero ese día el pino tenía algo particular, algo que ninguno esperaba encontrar. Pero en aquella época en que la violencia era muy latente, cualquier cosa podía pasar. Lo que ella va describiendo mientras la escucho temeroso y con sensación de vacío, quizás por el terror que me generaba esa historia, era el hecho de que ella vio allí una cabeza colgando de una cuerda, sin ningún rastro de su cuerpo.

Ella decía que en esa época era muy normal historias y hechos como esos; que asesinaron al joven que solía estar en la banca del parque, fumándose un porro; al tendero; a la joven que pasaba por la cuadra; que se formaron combos en esos barrios por venganza; porque violaron a una hermana, a una madre o a una hija; que asesinaron a un joven porque iba distraído y terminó pasando la frontera invisible. Historias de violencia son las que permean las narraciones de ella, historias tan crudas como esas, son las que estas mujeres empiezan a trabajar en el teatro, de una manera artística y siempre enmarcadas bajo el cambio, la transformación y la esperanza.

Yo seguí caminado con la cabeza baja mirando mis pies mientras ella me seguía hablando, la verdad no le ponía atención, ya me encontraba saturado y agobiado por la historia de aquella cabeza que colgaba. En su momento la imagen debió de haber sido muy impactante para ella, pero el paso del tiempo le ha permitido contarla como si fuera una historia más.

Cuando levanto mi cabeza ella me señala una esquina y me dice «ahí, ahí mismito en esa esquina, un día violaron a una jovencita, era muy bonita, su hermano estudiaba medicina, pero a raíz de esa violación la joven quedó parapléjica y el hermano dejó de estudiar medicina, para crear un combo y vengarse de aquellas personas que le hicieron eso a su hermana».

Historias de violencia, de deshumanización, escuchaban mis oídos al ir caminando y yo simplemente pensaba «¿si los muros, andenes, postes de luz pudieran hablar qué me contarían?».

Por cada cuadra que voy recorriendo con ella a mi lado y las otras mujeres del colectivo, dos cuadras atrás de nosotros, sigo pensando en mis adentros todo lo que ella me narraba, mientras ella continuaba hablando de lo que ha sucedido en esa barriada.

En un momento, ella me cuenta que por la calle que íbamos, era la vieja carretera para Guarner, cuando fijo mis ojos en ese camino, me desconecto y me interno en mis pensamientos; «qué habrá sucedido, cuantas risas, cuantos niños y niñas jugando en esas cuadras, cuánta sangre se

ha derramado en esos lugares, lágrimas, botellas rotas de licor, alegrías y sufrimientos», cuantas personas...

Después de un momento tan íntimo para ellas, de escribir y testimoniar en un papel, es donde llega la directora de la colectividad, para darle un hilo conductor a la historia, a la obra o al performance, a la puesta en escena. Le da una vértebra, unas raíces, le empieza a dar movilidad, por medio de las historias construidas por cada una de las mujeres. Es un trabajo que desde lo individual y desde lo colectivo, tiene un contenido simbólico y político.

En las construcciones de las puestas en escena, las mujeres, trabajan temáticas sobre la violencia sexual y de género, el feminicidio, las ejecuciones extrajudiciales o mal llamados falsos positivos, la violencia intrafamiliar, las violaciones de derechos humanos por parte de la fuerza pública y por parte de los grupos armados en el marco de la guerra interna, el impacto de la guerra sobre las mujeres y sus cuerpos, etc. Por ejemplo en una de sus creaciones, la obra de teatro, “Temen de noche, temen de día”, abordan las complejidades de violencia contra las mujeres que se encuentran en la ciudad de Medellín; tratan allí la violencia contra la mujer mayor; la violencia contra las lesbianas; el acoso en las calles realizado por los hombres, hacia las mujeres, etc.

Dentro de esta visibilización y denuncia, uno de los propósitos del teatro pedagogía —lugar de donde parte el colectivo para construir la dramaturgia—, es enviarle un mensaje al público que las ve. Buscan que los espectadores se cuestione sus contextos y realidades, para que desde allí, no normalicen las problemáticas de violencia armada y social que se gestan en sus territorios. Como lo diría una de ellas: «es desde lo sencillo, tocarle las fibras al otro y a la otra, para decirles “sabe qué pelao piénsese esta marika vida, que esto no es así. Eso sí lo tengo claro, para que no vea tanta banalidad, porque existe... Es la esencia, Santi es la esencia, la esencia de lo que se hace, la esencia del ser, la esencia del minuto».

Las mujeres del colectivo, comprenden el teatro pedagogía como una herramienta pedagógica, construida desde la experiencia y desde la improvisación que se desarrolla con bases del teatro del Oprimido de Augusto Boal, un trabajo que se desarrolla desde las minorías como lo diría una de ellas; «el teatro es una herramienta pedagógica, es una herramienta que se trabaja con las comunidades y es muy llamativa [...] para mí el teatro es una herramienta que he conocido y que surge desde el oprimido, desde las minorías».

La dramaturgia ha sido una herramienta³⁴ que les ha permitido encarar a las personas que pertenecen a los grupos armados, donde las puestas en escena les posibilita de una manera artística tener un contacto con aquellos victimarios. Por ejemplo una de ellas, relató cómo en una presentación, ella tuvo que encarar a un actor armado, antes de empezar una puesta en escena: «Ella hizo de clown y las otras también hicieron de clown. Yo me fui para una casa a cambiarme y mientras tanto, yo escuchaba a una de mis compañeras decir “venga, lo invito a que sembremos” y uno de los que paso, le respondió, “¿sí? para que sembremos ¿usted sabe cómo siembro yo”».

Cuando te sientas a hablar con ellas, te atrapan fácilmente con sus testimonios, con sus historias de vida. Te van llevando por senderos de épocas que ya han pasado o siguen ocultas en el

³⁴ Eso sí, acá no se quiere reducir la dramaturgia como una herramienta y tampoco es la única perspectiva que ellas tienen de este arte, simplemente cuando se habla acá de la dramaturgia como una herramienta, es para hablar de una característica que ellas le atribuyen a esta expresión artística.

territorio, en las sombras, en el ruido que todos escuchan, pero que pocos se atreven a entender, porque pocos son los que se atreven a ver, a gritar, a denunciar. Son testimonios que siguen latentes en sus memorias y que son expresadas en el trabajo artístico que ellas realizan. Esos testimonios te van dejando con la sensación de la imagen del suceso, con el olor de esos momentos, con el miedo, con el dolor, con la necesidad de reflexionar... esta marika vida.

«Yo sencillamente, soy una mujer que pone a pensar a quién me ve en 15 minutos mi hacer» (testimonio de una mujer de Piel Adentro).

1.3 La violencia que impactó en los cuerpos y se empezó a representar en la escena.

Como se ha evidenciado en el desarrollo del texto, en ningún momento se hace referencia a algún nombre propio o seudónimo, la razón de esto, es porque se ha tomado la arbitrariedad de hablar de ellas, de las mujeres del Colectivo teatral Piel Adentro como ellas o colectividad, con el fin de resguardar sus identidades.

Una de las particularidad que tienen todas las mujeres que se encuentran dentro de la colectividad, es que todas antes y durante el bagaje que llevan con el Colectivo teatral Piel Adentro hacían y hacen parte del movimiento feminista y antimilitarista Ruta Pacífica para las Mujeres (RPM). El cual, les dio una experiencia y un bagaje entorno al trabajo de base, comunitario y alrededor de la defensa de los Derechos Humanos, lo que les ha permitido tener una mira de la realidad social y contextual de la ciudad de Medellín y del país.

Una de ellas en el proceso del trabajo comunitario con el movimiento social, lo lleva realizando desde el año 2006, empezando con la Corporación Convivamos y el movimiento RPM. Ella ingresa a los procesos de trabajo comunitario, cuatro años después de haber tenido que vivir un desplazamiento interno en la ciudad de Medellín, por la Operación Orión, «nosotros fuimos desplazados de allá [...] eso hace parte de la Comuna 13».

Mientras otra de ellas se estaba formando como defensora de Derechos Humanos, el conflicto armado empezó a permear su realidad, «A mí se me abre ese espectro a lo que es ser violentada en este país y empieza el camino; y me centro en mi familia; que a un hermano lo mató la policía en Santa Marta; ¡ah! que al otro lo mataron desde el aire —un helicóptero—. Él trabajó con otro hermano en una finca por la Sierra de Santa Marta, sembrando. Desde el aire lo fumigaron ¡ah! entonces a mi hermano lo camuflaron y lo hicieron pasar como un N.N. de la guerrilla ¿cierto? ¡ah! y entonces, esto empieza a medida que me voy preparando en Derechos Humanos, van ocurriendo todas estas cosas en mi familia». En el momento que voy con ella hablando y me va narrando estos acontecimientos, me quedo por unos instantes mirándola a los ojos, detallando su rostro que se encontraba sin expresión alguna, no lo sé, pero en casos como estos, quizás no haya expresión que abarque la magnitud de esa serie de hechos que tuvo que vivir ella. Ella termina este detalle de su vida diciendo, «el teatro, me ha permitido sanar, porque me permite decir las cosas».

Durante el transcurrir de los días de la investigación, iba caminando hacia el metro con aquella mujer que me había contado que las fuerzas públicas, habían asesinado a uno de sus hermanos por el aire. Estando en el puente a punto de ingresar al metro, nos detenemos un momento a mirar el río de Medellín —una pausa, un suspiro, una brisa de la tarde con olor a putrefacción que emana el río—. Ella me dice, «mira Santi, esa es la fosa común más grande del país». Sí, ella hace referencia a esa época en la que abundaban más los muertos en la ciudad, que las

bichas de perico y los porros de marihuana. Hace referencia a aquellas épocas no lejanas, donde se podía encontrar uno, dos o tres cadáver en un solo día flotando por ahí, como si fuera un colchón abandonado o un arrume de basura.

Cuadras antes de que ella me contara eso, me dice que uno de sus hijos fue asesinado por personas de las milicias del ELN, el mismo día que se había enterado que su hijo había pasado a la Universidad de Antioquia, «yo, yo no llevo rencor en mí corazón. Yo ya no siento dolor».

Otra de ellas, se toma el tiempo para contar cómo su madre le narraba los hechos que ocurrieron en torno al asesinato, de una de sus tías. «Mataron la tía, con los niños muy pequeños, cuando comenzó la violencia la mataron y esos niños quedaron en poder de los abuelos maternos. Ocho y la mayor tenía 13 años cuando la mataron, cuando mataron a la mamá. De ahí pa' bajo el menorcito tenía añito y medio [...] Era una mujer muy joven la que la mató, una chica de 15 años. Estaban en ese tiempo probando como siempre “te quieres meter al grupo armado, tenés que asesinar a alguien”».

Otro hecho transcurre bajo el diario vivir de ellas y su familia, entre las cotidianidades de las barriadas de aquella Medellín. A uno de los hijos de ella, le gustaba concurrir el barrio en el que había crecido, porque allí tenía a sus parceros, a sus amigos, pero de tanto concurrir ese espacio, terminó amenazado, «un día cualquiera, el muchacho dijo “ama, me amenazaron, un grupo armado me amenazó”». El sujeto se le acercó y le dijo «o aquí o allá, ¿usted es un carrito o qué?», este era uno de los hechos que alteraba la cotidianidad y la movilidad de algunos pobladores de la ciudad de Medellín.

Ella continúa relatando «El grupo armado lo cogió arriba, porque el muchacho salía a estudiar a la universidad, llegaba tarde y los fines de semana era encerradito [...] entonces a él lo amenazaron y él se fue para donde mi hijo mayor» —el desplazamiento intraurbano—. Después de esos hechos, ella empieza a sentirse que la están siguiendo, «entonces ya empezamos a tener dificultades, a mí también me estaban siguiendo. Fui a hablar con [...] en ese tiempo estaba todo lo de protección en Convivamos y resulta que hicimos la escala —escala de seguridad— y me dijo “hay que estar prevenidos”».

«Nosotras que somos todas las de Piel Adentro, somos víctimas, víctimas de cualquier conflicto que haya; armado, sexual, desplazamiento» (cuenta una de ellas).

El hecho de que los grupos armados hicieran desplazar a las personas a otras áreas de la ciudad o fuera de ésta, tenía su lógica económica, ya que esos predios que quedaban abandonados, los usaban para delinquir; «los grupos armados, hacían desplazar a la gente y cuando la casa está desocupada, la alquilaban a la gente que venía desplazada y la metían ahí. Entonces [...] en ese tiempo eran 20 mil o 10 mil pesos, porque la gente se iba o mataban a su familia, ellas se iban y cerraban la casa. El grupo armado se apropiaba de esa casa y hacía ahí sus fechorías, y cuando veía una familia que les daba como pesar, se las alquilaban».

Una de las mujeres de Piel Adentro, me cuenta que cuando Ana Fabricia venía desplazada del Urabá a la ciudad de Medellín, ella le decía: «yo vengo del Urabá, del Urabá yo me fui a la Comuna 13, pero allá la vida está muy horrible, hay mucha matazón, entonces yo tengo miedo con mis muchachos». Una de las mujeres del colectivo, por las circunstancias de la vida, conoció a Ana Fabricia en uno de sus viejos empleos. A partir de allí, tuvo la oportunidad de conocerla y de colaborarle en el tránsito de adaptación en la ciudad de Medellín.

Por circunstancias de la vida, la mujer del colectivo se vuelve a topar con Ana Fabricia, pero en circunstancias diferentes, esta vez, se encontraron dentro de los procesos de base. Por las razones de ese encuentro fortuito y por el trabajo de recolección de testimonios de víctimas del conflicto interno colombiano que en ese momento estaba realizando la mujer del colectivo teatral; habla con Ana fabricia, para ver si quería contar su historia, —en esos momentos Ana Fabricia, se encontraba amenazada por los grupos armados que hacían presencia en su barrio—

Ana Fabricia era una líder comunitaria, la cual pertenecía a múltiples procesos y plataformas sociales, entre esos procesos, se encontraba la Asociación Líderes Hacia Adelante Por un Tejido Humano de Paz (LATEPAZ), también se encontraba en la Mesa Interbarrial de Desconectados y a la RPM.

Ana Fabricia tuvo que huir del Urabá por la violencia armada que estaban ejerciendo los grupos paramilitares en ese territorio, y tras el asesinato de su primer esposo y uno de sus hijos.

Para el año 2002 Ana Fabricia empieza a denunciar los procesos de paramilitarización en los barrios La Cruz y La Honda, en la ciudad de Medellín y el apoyo que las fuerzas policiales les proporcionaba a aquellos grupos paramilitares, señalando específicamente a la policía perteneciente al barrio San Blas de Manrique, por apoyar a las estructuras paramilitares y cometer actos de tortura contra los jóvenes del barrio, entre esos jóvenes se encontraba uno de sus hijos.

Tiempo después de haber realizado las respectivas denuncias, empieza a sufrir hostigamientos y amenazas por parte de hombres no identificados. Tanta fue la persecución y hostigamiento hacia esta mujer, que tuvo que afrontar un montaje judicial, el cual como consecuencia le acarreó dos meses de prisión, hasta que un juez la absolvió de los cargos; se le acusaba de ser una colaboradora de las FARC-EP.

Tiempo después de su absolución, no cesaron las amenazas, su hijo Carlos fue asesinado. Por estos hechos Ana Fabricia acusó a la policía del barrio La Cruz, por las constantes persecuciones y maltratos de los que su hijo había sufrido por parte de la policía de ese sector.

Para aquel trabajo de recolección de testimonios que estaba realizando la mujer de Piel Adentro, Ana Fabricia quería participar y dar su testimonio, del cómo el conflicto armado la había impactado directamente.

Tras las constantes amenazas que Ana Fabricia estaba recibiendo, un día la mujer de Piel Adentro le habla para que tuviera cuidado porque la situación entorno a las denuncias que estaba realizando, estaban poniendo en peligro la integridad de su vida, pero ante esta petición que le estaba realizando ella, Ana Fabricia le responde «no me importa, ya me mataron» — para ese momento ya había asesinado a su hijo en la ciudad de Medellín— «ví morir a mi mamá, vi matar a mi papá, mis abuelos me contaron que los mataron, ya me mataron a mi hijo en la Comuna 13. No, si me van a matar, que me maten, pero yo no aguanto más, y sabe qué amiguita, si yo me muero, usted va seguir denunciando [...] no sé, pero usted tiene que seguir denunciando».

El 7 de julio de 2010 asesinaron a su otro hijo Jonatán, a causa de esto Ana Fabricia, acusó a la policía del barrio La Cruz. Un mes después a Ana Fabricia la asesinan cuando se movilizaba

en un bus de la ruta Santa Cruz. Ese mismo día en el que es asesinada Ana Fabricia, era el día en que habían quedado con la mujer de Piel Adentro en registrar su testimonio...

Tras los hechos que ocurrieron con Ana Fabricia la RPM, empezó a movilizarse entorno a ese hechos, para realizar las denuncias y procedimientos correspondientes; la mujer de Piel Adentro con la que quedó en registrar el testimonio, empezó a asumir múltiples denuncias que había realizado Ana Fabricia, las tuvo que dejar, por las condiciones de seguridad, «ella —Ana Fabricia— tenía más de 30 denuncias, de todo había denunciado, por todo, eh... Ya con la Ruta se consiguió un abogado, para empezar a mover esas denuncias, pero la Ruta empezó a recibir amenazas, entonces la documentación se paró. Me dijeron, “no, ya no más, hay que parar”».

El impacto que tuvo el asesinato de Ana Fabricia, entorno a la integridad física y mental de la mujer de Piel Adentro, llegó a un punto en el que sus pensamientos estaban girando alrededor del suicidio, por lo que ella decide buscar ayuda a un especialista.

Es necesario comprender que la mayoría de las mujeres que participan y hacen parte de este colectivo, como lo diría la directora, son madres: «Cada una de las mujeres del grupo son mamás, a excepción de las chicas que acaban de entrar y de mí, todas son mamás y viven en esa función [...] cada una ha sido mamá de una manera distinta y su maternidad la han vivido de igual manera». Esto quiere decir, que más allá del teatro y sus actividades en los movimientos sociales, ellas tienen otras formas de relacionarse en sus vidas; entre ellas su maternidad, los espacios que tienen para sustentar su economía y necesidades, que están sumergidos en los contextos en que viven, en las barriadas, viviendo y conviviendo con las diversas expresiones de violencia en múltiples niveles como; madres, hijas, abuelas, amigas, compañeras, que han tenido que vivir o sentir la guerra y la violencia social, en los diferentes momentos de sus vidas, donde estos contextos las permean y transforman, a parte del contexto del teatro. En síntesis, no solo el teatro posibilita una transformación, sino que también los contextos externo fuera de éste, que los posibilita y generan.

Capítulo 2.

La(s) memoria(s) representación de la violencia en la escena; construcción de la dramaturgia en el Colectivo teatral Piel Adentro.

2.1 El Colectivo teatral Piel Adentro una dramaturgia para la(s) memoria(s).

Como se ha visto hasta este punto, el Colectivo teatral Piel Adentro contiene unas particularidades que permite entender cuál es su apuesta alrededor de la violencia armada y social que se encuentra inscrita en el territorio del Valle de Aburrá y en el país. Una realidad que se expone en la escena gracias a la apuesta de esta colectividad, la cual posibilita que las historias de vida de que cada una de las integrantes y de otras mujeres que han tenido que presenciar y vivir en carne propia el conflicto armado interno y la violencia urbana, se encuentren en la escena por medio de un diálogo entre ellas y entre el público.

Son historias de vida, que narran testimonios para generar denuncia y resistencia al negacionismo, resistencia al olvido de hechos que han violentado cuerpos, memorias, sentidos de vida y familias. Son testimonios, que se trabajan desde lo poético, desde la sensibilidad y la sencillez del ser, que luchan contra esa indiferencia de una sociedad indolente, a causa de la normalización de un conflicto que lleva décadas sumergida en la barbarie.

Por medio de estas historias, emprenden un camino que permite que ellas y una sociedad logre verse así misma, de una manera diferente, sin decoraciones que minimicen o desdibujen los hechos de una realidad. En la escena que ellas construyen no hay lugar para la fatalidad, sino más bien se encuentran los sentires del dolor que se van transformando, como se van transformando los cuerpos que son usados para narrar y transmitir. Hechos plasmados desde la creatividad, para que aquellos ojos que les ven, sean capaces de poner en movimiento, la inmovilidad de la historia pasada, siempre desde un punto de vista capaz de transformarla activamente en memoria; es decir, en pasado vivo, presente y también como ausencias, abierto a un devenir. (Rosario, 2016).

Son historias que representan memorias vivas como lo dirá Halbwachs (1925), son historias colectivas o individuales, construidas desde una subjetividad histórica, donde se encuentran los relatos de cada persona. Estos relatos son historias relativas, diversas e inherentes que expresan cada suceso particular de las personas, generando una identidad de grupo, permitiendo una construcción de todas las dimensiones subjetivas que vivieron en un contexto determinado.

Memorias vivas que son atravesadas por la dramaturgia construida por Piel Adentro, que se evidencian en obras de teatros como “La Relatora”, donde ellas construyen un diálogo que posibilita el encuentro de múltiples subjetividades con la memoria, con esos recuerdos dolorosos que se personifican en las obras de teatro o performances, para que éstas no queden en el olvido; es la evocación tanto de la memoria individual, como de la colectiva.



En el inicio de la obra de teatro “La Relatora”, una mujer sale detrás del público, ella tiene el pelo largo y canoso, lleva puesto una especie de túnica, la cual es blanca y lleva bordada letras del abecedario. Ella recorre el espacio con calma y con pisadas fuertes, observa hacia el público, pero su mirada se pierde como si estuviera buscando entre sus recuerdos —en el ambiente hay una sensación expectante—. El público se desacomoda de sus sillas para poder recorrer con sus miradas el rumbo de la mujer, rumbo que la va llevando hacia el escenario. Cuando llega a su lugar se sienta al frente de una máquina de escribir, parecida a aquellas donde escribió Gabriel Garcia Marquez sobre la masacre de las bananeras, en “100 años de soledad” y dice:

«-Hoy he vuelto

-He vuelto a recuperar la memoria...

Un respiro, una pausa...

-La memoria se hace pensamiento,

-pensamiento que se hace palabra.

-La palabra, que se hace imagen.

-La imagen, me transporta al recuerdo de la rabia, del resentimiento, del horror, de la impotencia

-Pero jamás el olvido» (La Relatora).

³⁵ Salazar, S. (2018). La Relatora. [fotografía].

Esta memoria a la que se hace alusión en el guión y en la escena, es aquella memoria que se construye a partir de esa autobiografía³⁶, de esa historia de vida, la cual se encuentra en una temporalidad, en unos hechos, en unos contextos, se encuentra rodeada por unos sentimientos.

Pero estos recuerdos vivos, los hechos, los momentos, no se encuentran allí solos como si solo fuera parte de una persona o solo de esa mujer ¡no! hace parte de un conjunto, de una red, de un contexto, que también es el que permite que se rememore, porque son esos acontecimientos pasado que emergen, gracias a los recuerdos colectivos³⁷.

Por lo que estas dos dimensiones que se encuentran allí, entre aquella memoria autobiográfica o individual y la memoria colectiva, permite que se pueda enmarcada por un conjunto de recuerdos, los cuales están permeados por significados colectivos e individuales, en torno a unos hechos que contienen cargas emocionales, que a partir de ellas pueden posibilitar que se haga una reinterpretación o una resignificación de los hechos. Porque como lo dice Jelin «involucra recuerdos, olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un juego de saberes, pero también hay emociones, huecos y fracturas. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales» (Jelin, 2002, pp.20-21).

El teatro pedagogía es la herramienta con la que ellas construyen una posibilidad para desarrollar y recuperar la memoria que se ha querido perder en el tiempo, por ejemplo en la construcción de la memoria individual, ellas la empiezan a realizar desde la escritura individual. Este proceso les permite empezar a plasmar una realidad cotidiana y subjetiva en el papel, la cual está cargada por sus experiencias de vida.

Por otro lado estas narraciones que se dan por medio de las historias de vida, constituyen una resistencia a los procesos de construcción de memoria institucionalizados y/o hegemónicos «dado que se centra en la recuperación de experiencias subjetivas en un marco simbólico específico, y no sólo de acontecimientos tipificados en lógicas de discursos institucionalizados» (Molina, 2010, p.70).

Si en el proceso de la escritura cuando ellas perciben que los recuerdos que tienen alrededor de algún tema, circunstancia o momento no son posibles de emerger, ellas empiezan a sacar ciertos elementos simbólicos, que pueden representar aquellos momentos de violencia o hitos de sus vidas. Por ejemplo una de ellas cuenta que la directora un día, se fue para la bodega de “Nariz obrera” —es un grupo de jóvenes que realiza clow en Medellín— y de ahí saco botas, capas, un momento de objetos, para que ellas, pudieran evocar esos recuerdos: «ella comenzó a sacar botas, capas, comenzó a traernos un montón de objetos —y les dijo— “cojan cualquier objeto y escriban en el marco del conflicto armado” y comenzamos y salió “La Relatora”».

³⁶ «La memoria autobiográfica tiene mayor durabilidad que otras, y que es más densa cuanto más dramático es la experiencia vivida o cuando es reinterpretada por el sujeto en términos emocionales» (Jelin, 2002, p. 19).

³⁷ La perspectiva sociológica de la memoria, que propone Halbwachs, se comprende como un proceso de los recuerdos colectivos; «Sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva» (Jelin, 2002, p.20). De esta manera siempre está la presencia de las otras narrativas, por lo que «uno nunca recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales» (Jelin, 2002, pp.20-21).

También esta escritura va cargada de poesía que pueden ser escritos que ellas antes tenían, el objetivo de estos anteriormente no era aportar para la construcción del guión, sino para otros propósitos, pero de esos escritos y de sus contenidos, los usan para ir montando aquel follaje de la historia, para darle crecimiento y ritmo a ese tronco que sería la línea narrativa del guión y que dentro de este acto de escribir, se sitúa allí una profundidad del sentido de ellas, de sus subjetividades que les permite darle un lugar a aquellos recuerdos, a aquellos dolores. Una de ellas relata esa experiencia de esta manera: «Yo aveces me tiro de poeta, entonces escribo un poquito, no de maquillar el dolor, el dolor no se maquilla, pero si se puede poner a través del arte, para otro ¿cierto?».

Y esto se ve reflejado en uno de los poemas de una de ellas que se llama “El regreso” y dice así:

«Cuál mariposa de alas quebradas,
recorro los pasos de mi infancia.
Sólo en los recuerdos...Senderos empedrados.
Musgos, yedras trepan por los tejados.

La melancolía del atardecer con los cielos desteñidos
Color anaranjado.
La noche con su bruma espesa...misteriosa
Deambulan por la calle los fantasmas.

Áridos jardines no perfumados, crisantemos,
jazmines y las dalias...
El camposanto en ladera vigilante,
añejos lóbregos silbidos exhala
El viento confundido descende al valle.
Tiembla el silencio y el murmullo constante
Dan la bienvenida a otro visitante

Cuál vigía erecta y sin doblarse
Las dos torres en la distancia advierte... Mis pesares.

Por avatares de la vida he regresado buscando
la azucena, riachuelos y atajos...

Peregrina de sueños amo los robles siete cueros y los cardos...
Derrumbados a medias, por el tiempo, techos... Ventanas
guardan en sus grietas secretos y nostalgias.

El silencio otea mi sendero como sueño lejano.
Ausente de tus ojos, pérdida en los pesares.
Juego de palabras perdidas en mis venas.

Hoy: mariposa de alas quebradas he regresado
En el infinito de mi cerebro has perdurado...
porque nunca te he olvidado».

Los testimonios que ellas van construyendo, son testimonios que se van hilando entre los azares de la vida, como una de ellas lo diría «las amarro, las amarro —hace referencia a sus recuerdos— hay que sacarle el gusto al poema, al escrito, a la narrativa que tengo ahí ¿cierto? Entonces es como se amarra el teatro, la memoria, el cuerpo, la palabra, la razón y el ser».

Si bien Vázquez (2001) dirá que la memoria individual, en lugar de ser una experiencia de una realidad interior, son construcciones eminentemente sociales, que son posibles por la capacidad reflexiva, ya que el sujeto tiene la capacidad de tomarse así mismo como objeto de análisis, por lo que puede construir un mundo de significados compartidos y un espacio intersubjetivo. También se evidencia que estos testimonios son memorias tanto colectivas e individuales, ya que para poder recordar los eventos pasados se necesita de los otros y otras, y a la vez es una experiencia individual, ya que ese proceso se encuentra permeado por una selección específica de los hechos por parte de la persona, que además se encuentran inscritas bajo significados y significaciones de las experiencias encarnadas de los sujetos, que contienen una complejidad dado que estas mismas experiencias se pueden ver a simple vista como experiencias individuales, pero que a la vez se encuentran enmarcadas bajo las experiencias colectivas

Como se decía en párrafos atrás, el acto de escribir permite que se proyecte el sentido, la subjetividad, el alma de la persona³⁸. Entendiendo que a partir de la lectura que realizan ellas del contexto que plasman en la hoja y en la obra de teatro, se encuentra el sentido de cómo entienden la realidad, las relaciones y las dinámicas que se hallan ahí. Como diría una de ellas «Para mí es sencillo, porque vos sabes que yo escribo un poquito [...] yo estoy mirando, vea [...] eso también es leer ¿sí? Entonces, yo soy absolutamente pendiente de muchas cosas».

Son estas lecturas de contextos que también les posibilita construir el escrito, el guión. Este proceso de construcción, además es alimentado por preguntas, cuestionamientos que son dirigidas hacia esas realidades y temáticas que quieren plasmar en la escena; la desaparición forzada; el asesinato de líderes y lideresas sociales; el acoso sexual; el acoso callejero; las masacres, etc. Esas preguntas, ese cuestionarse la realidad, la cotidianidad, la barriada, el territorio, también les permite alimentar esas creaciones. Las preguntas posibilitan el hecho de que ellas también investiguen y no solo se queden con sus experiencias o con la de otras personas. Les posibilita construir un argumento crítico hacia la realidad social en la que ellas viven, realidad que se encuentra permeada hoy en día por una violencia silenciosa, callada, como si hubieran cómplices en ese silencio.

La lectura del contexto que ellas realizan para plasmarlo en la escena, es un tipo de memoria que ellas realizan en la escena, el cual se materializa en una acción política, social y cultural que es construida simbólicamente y es de carácter hermenéutico, permitiendo que ese proceso que realiza el Colectivo teatral Piel Adentro tenga un efecto en las relaciones e identidades sociales, ya que es expuesto hacia un tercero, hacia un público, como lo diría Piper, Fernández, (2013) donde el lenguaje y el discurso, son elementos que constituyen esas memorias y recuerdos. Y es que el arte a sido una medio para la construcción de la memoria, donde su experiencia «Bickhart y Benn (2004) ha sido una herramienta invaluable que nos ha llegado

³⁸ Comprendiendo que los procesos de memoria contienen una carga subjetiva, que encarnan la vivencia de los hechos, también «es un acto social más que un contenido mental individual (...) busca la significación de los hechos y la integración de los recursos de la vida cotidiana de las personas y la colectividad» (Garborit Mauricio pg. 10). Por lo que termina siendo «lo que se expresa conceptualmente de la memoria, no se refiere ni orienta exclusivamente a un ejercicio con las personas afectadas, sino a la voluntad de un proceso incluyente de recuerdos, olvidos y omisiones, centrado en contradicciones, y no por ello necesariamente amenazante» (Molina, 2010, p.69).

desde la prehistoria y nos habla sobre la sociedad que la produjo. El arte emerge y refleja el contexto social, político, económico, histórico y religioso del grupo en el que surge» (Tovar, Jay, John. 2015, p. 350).

El punto de inicio que tienen ellas para la construcción de la(s) memoria(s), se empieza a ver reflejado cuando entrelazan las historias de ellas y de otras por medio del guión. Es esa primera puntada la que posibilita que se reflejen esos recuerdos colectivos e individuales. Es un momento en el que la directora le da esos ajustes, dándole la palabra justa «ella le da en la palabra justa que es, en el detalle justo que es. Yo puedo omitir ese detalle y ella lo pone», cuenta una de las mujeres de la colectividad.

Para estas construcciones artísticas y para el colectivo, es de suma importancia generar una unanimidad en torno a los elementos de la memoria que se están desarrollando y trabajando para la dramaturgia, comprendiéndolo como los elementos del montaje, la obra, los personajes, etc. Para que los elementos que van en la escenografía, dialoguen y se interrelacionen, dándole un sentido y una lógica a esos testimonios que se están representando allí. Esta memoria representada en la escena expresa el carácter intersubjetivo donde estos hechos del pasado contruidos, son procesos contextualizados, donde las múltiples representaciones generan un proceso comunicativo, de diálogo, de negociación y de debate entre las mujeres que personifican los personajes que se encuentran en la escena, los hechos que son representados a través del mundo simbólico y el público que es testigo de los hechos de violencia personificados en la escena³⁹.

En el proceso de la construcción de la memoria no importa el sentido de lo exacto y único. Acá la memoria es una reconstrucción del pasado, la cual contiene sentidos y significados subjetivos. No es de interés decretar la verdad de los hechos y el Colectivo teatral Piel Adentro, crea y construye esas representaciones sociales desde una realidad que habitan, perciben y que atraviesa sus identidades.

Los performances son una de las posibilidades que tiene el Colectivo teatral Piel Adentro, para recolectar los testimonios con los que construyen la escena. Esta recolección la realizan por medio de un círculo de la palabra, donde las mujeres transmiten las experiencias que tuvieron alrededor de la violencia⁴⁰. Después de esa congregación testimonial y simbólica que está entramada desde la sororidad, osea desde la solidaridad entre las mujeres, proceden a utilizar elementos simbólicos para darle un sentido, un significado y una palabra a la puesta en escena. Los mensajes que construyen son para denunciar y generar conciencia de los hechos de violaciones de derechos humanos en el marco de la guerra interna, ante el público que las observa. Es también un grito de esperanza para aquellas mujeres que se sienten solas o se

³⁹ «Hacer memoria significa ubicar la construcción del pasado en la superficie de las prácticas sociales. Es decir, predecir de la concepción de la memoria como una propiedad exclusiva y privada de cada ser humano y considerarla en un nexo racional. Dicho con otras palabras, reemplazar el estudio de que ocurre en la mente de las personas y focaliza la atención sobre qué hacemos cuando recordamos. Esto supone admitir el carácter intersubjetivo de la memoria y asumir que las explicaciones que construimos sobre el pasado son producciones contextuales, múltiples versiones creadas en circunstancias comunicativas concretas, donde el diálogo, la negociación, el debate son componentes fundamentales, lo que implica considerar la memoria como acción social (Vázquez, 2001: 163, p.32)» (Ormeño, J. 2004. p 32).

⁴⁰ «La memoria como lo sostiene Maurice Halbwachs (1876,1890,1950), siempre se refiere a una persona que recuerda algo y que, mediante el lenguaje, puede establecer con otros y otras una comunicación que permite dar cuenta de la construcción de ese pasado que recuerda. En este sentido, el lenguaje juega un papel decisivo en la explicación de la memoria. En efecto, cualquier narración de nuestra memoria, de nuestras acciones implica la relación con otros/as, la participación de otros/as y la alusión a otros/as» (Vázquez, F. 2001. p. 80).

encuentran de esa manera; para decirles que acá se encuentran otras mujeres que vivieron circunstancias similares a ellas, que están ahí denunciando por ellas, alzando la voz por ellas, luchando por la igualdad de las mujeres en una sociedad patriarcal.



41

El desarrollo de la memoria que realiza el Colectivo teatral Piel Adentro, es una construcción de significados que se genera alrededor del impacto que tuvieron y tienen las mujeres por los hechos de violencia armada y urbana. Estas memorias y significados son atravesados por unas narrativas y lenguajes tanto oral, corporal y simbólico, que representados en la escena impactan sobre un público, un tercero y sobre ellas mismas desde una emocionalidad del sufrimiento, el cual se va transformando en el transcurso de la dramaturgia, en la deconstrucción del sufrimiento que ha generado los diferentes niveles de violencia, para posibilitar la emergencia de nuevos cimientos en la sociedad que le apueste a la defensa de la vida⁴².

2.2 La dramaturgia un acto que permite recordar.

En el transcurso del documento, se ha hablado implícitamente de aquellos elementos de la dramaturgia, que han permitido una rememoración de los hechos que se encuentran permeados por la violencia. Pero la particularidad con la que se hablará acá de los procesos de rememoración, va dirigido a dar respuesta a ¿cómo la puesta en escena y el desarrollo de ésta, genera unos procesos de rememoración, que se encuentra en la construcción de la dramaturgia, hasta su puesta en escena?

Uno de los momentos con los que se empezaran a hablar sobre la rememoración, es con el que nombra una de las mujeres de la colectividad; ella recalca que en el proceso de finalización del

⁴¹ Salazar, S. (2018). Performance [fotografía].

⁴² «La acción ritual y simbólica que el arte, proporciona es muy útil en los procesos de paz por varias razones: En primer lugar permite expresar y nombrar cosas cuando no se puede hacer de manera directa (...) Mientras las palabras son más cognitivas, los actos simbólicos nos llegan a nuestra inteligencia afectiva y nos tocan los sentidos de manera diferente» (Tovar, P. Jay, John. 2015. p. 353).

guión y también en la presentación en la escena, le permite reconocer que existe una representación de su historia de vida allí, lo que constantemente, le posibilita mirarse y extrapolarse para poder rememorar y más allá de eso, es el poderse mirar como un tercero. Por lo que acá, el acto de la rememoración se encuentra atravesado por ese lenguaje del mundo simbólico que posibilita la dramaturgia generando un autoreconocimiento, ya que:

«pese al sentimiento y la idea de la inadecuación del lenguaje frente a la emoción, en el acto de rememorar y relatar a otros, la persona comienza a encontrar caminos para reconstruir el sentido subjetivo de la vida. De allí la importancia que le solemos dar a la reconstrucción de la memoria de hechos dolorosos personales o colectivos y polémicos que de éstos proceso puede resultar» (Das, 2008, p.268).

Ella lo dirá de esta manera «A mí me pasa algo muy particular, esto yo no se lo he contado a la muchachas, pero desde la primera obra y todas las obras consecutivas que yo he hecho, y que pues he interpretado, es muy coincidencial que todas tengan un poco de mí, casi todas... Es que todas tienen algo de mi experiencia y eso, entonces ish... es muy sanador, es muy bueno». Por lo que todas las obras de teatro contiene algo de ellas y era de esperar, ya que como antes se decía, ellas construyen desde el inicio, con sus experiencias de vida y subjetividad.

El testimonio anterior continúa y ella sigue relatando cómo en una obra de teatro habla de un acto victimizante que tuvo que vivir; «por ejemplo, en otra obra de teatro que hacemos, que se llama “La Relatora”, ahí cuento pues algo que yo viví, en el barrio en que vivía [...] “La Relatora” es una obra muy bonita, muy completa... porque ahí hay una denuncia de desplazamiento, hay una denuncia, hay una denuncia de miedo, en el barrio en el que yo crecí. Entonces es como de muchos recuerdos también, de mucha historia». Por lo que este proceso que se desarrolla a través del teatro y del rememorar, es una posibilidad para identificar aquellos elementos de la victimización, para empezar a darle una significación y lugar a los hechos vividos, como lo diría Molina «Los procesos propios donde se identifican: El recuerdo, el olvido y la selectividad de significados. El olvido o el recordar es un proceso de significación, ya que la memoria es un proceso signifiante inmerso en un contexto específico» (Molina, 2010, p.71).

El tipo de teatro que ellas construyen y desarrollan, permite que ellas puedan pensarse alrededor de una realidad de país que les duele, como lo hacen ver a través de las conversaciones y también a través del teatro y los performances, donde los performances tienen una singularidad, ya que contienen unas «manifestaciones particulares que hacen uso de rituales y actos performativos para recordar» (Suárez, 2012, p.12) y una de las funciones que tiene en torno de la memoria, «es la transmisión de memoria histórica, preservando el conocimiento. Funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saberes sociales, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas» (Suárez, 2012, p.13). Por medio de estas expresiones artísticas de Piel Adentro posibilitan que el «cuerpo y el performance termine por hacer tangible sus ideas subjetivas» (Suárez, 2012, p.15).

El hecho de rememorar, también es una posibilidad que ellas tienen para hablar de su dolor, de su historia, de cómo en esos momentos las trastocó la violencia, trastocó a un familiar, a una amiga, a una compañera, a una sociedad. «Te voy a decir, el teatro, las artes y el deporte, tienen que tener una disciplina ¿cierto? Pero fuera de esa disciplina, también está el cómo distribuyo mi tiempo y fuera de eso, decir que me duele, que me duele esta sociedad o cómo esta sociedad ha permeado mi propia familia en el conflicto [...] mira, mi parte en el teatro, mi parte en la

memoria, es así, pequeña, porque es de mi familia». Esto es lo que les posibilita el acto de la dramaturgia, de Piel Adentro, es la posibilidad de «esbozar los hechos violentos vividos por las víctimas, con el fin de sanar aquellos traumas por los cuales han pasado un proceso que permite recordar» (Suárez, 2012, p.11). Por lo que rememorar a través de la dramaturgia es la posibilidad de organizar aquellos elementos significativos de la experiencia, en este caso las experiencias que se encuentran sumergidas en la violencia, para darle un sentido, un lugar a aquellos hechos, porque recordar permite articular los elementos de las experiencias vividas, para darle un sentido, una relación de los hechos que se han gestado en los contextos históricamente (Piper, Fernández, 2013).

Tiempo después de que las mujeres del grupo teatral Piel Adentro, presentarán la obra de teatro “La Relatora”, yo iba hablando con una de ellas y me dijo algo que llamó mucho la atención: «Hoy en la obra de teatro, mientras una de mis compañeras actuaba, me acordé de un hecho que tuve que presenciar», no entro en detalle alguno, no hablo sobre qué hechos fueron los que tuvo que presenciar o de la escena que le hizo rememorar esos hechos. Pero lo que dice, expresa y evidencia que la personificación posibilita una interpretación en la escena misma, donde se observa y se piensa a sí misma, es un aspecto que les permite, rememorar los hechos que tuvieron que vivir o presenciar.

Las representaciones de la memoria colectiva que ellas crean y posibilitan, se evidencia cuando una de ellas en escena, personifica a una amiga. En aquella historia se relatan los hostigamientos que sufría ella por parte de su pareja sentimental; sufría constantes agresiones físicas, psicológicas y violaciones. Él le imponía un control y una manipulación a su favor, ya que ella no tenía algún trabajo que le fuera remunerado y por el que realizaba en la casa no había reconocimiento alguno. La mayor fuente de control era el dinero, limitándola a su antojo, amenazándola y haciéndole promesas de amor.

La representación en la escena se desarrollaba con la entrada de una mujer vestida de negro, el fondo del escenario era del mismo color a la vestimenta que le acompañaba. Mientras ella va caminando sin rumbo fijo, de un momento a otro se para al frente del público. En su torso hay un mensaje, éste está cubierto por una tela negra. Al lado una flor. Se voltea. Está a espaldas del público y lee:

«-Tatiana de 21 años está casada con Carlos de 27 años.

-El trabaja en las fuerzas especiales de la Armada.

-Cada 3 meses regresa a la casa y se queda un mes.

-Durante los tres meses que no está presente, se hace sentir en la vida de ella.

-Llamadas, mensajes de texto, mensajes de voz.

-Llamadas, mensajes de texto, mensajes de voz.

-Llamadas, mensajes de texto, mensajes de voz.

-Llamadas, mensajes de texto, mensajes de voz.

-Imágenes de video.

- Ella se pregunta ¿será qué no trabaja?
- ¿Por qué no deja de llamar?
- A él le gusta llegar de sorpresa...
- Sorprenderla...
- Así fue aquella noche.
- Aquella noche de dolor y rabia.
- Él entra, busca... En el baño, debajo de la cama...
- ¿Dónde está? Pregunta con un grito... agitado sacudiéndola, golpeándola
- Ella no puede responder... la tenía encima, sacudiéndola, golpeándola
- Quiso gritar y sólo emitió gemidos de dolor y rabia...
- No recuerda cuántas veces la violó aquella eterna noche...» (Atiempo Piel Adentro).

La dramaturgia en sí misma, desde su construcción, hasta la puesta en escena y presentación, posibilita esa serie de rememoraciones, independiente desde la experiencia o sentido de vida que se tenga, son rememoraciones que pueden estar en el marco de lo individual o lo colectivo, ya que el recuerdo atraviesa la memoria de los otros, esencialmente, en el camino de la rememoración y del reconocimiento, donde esos dos fenómenos mnemónicos principales hacen parte de nuestra tipología del recuerdo (Ricoeur, 2003).

Un día, nos encontrábamos sobre una manga, estábamos resguardados del sol, por una sombra que un árbol nos proporcionaba. A nuestro alrededor un complejo deportivo del municipio de Bello, Antioquia. Llevábamos en ese lugar un buen tiempo hablando de la vida de ella y de la mía, de sus impresiones y de las mías, de su infancia, de su familia, del país, de Piel Adentro, de los dos. Esa conversación que inició desde una estación del metro en Bello, donde ella me recogió, ya estaba llegando a su fin. Fue una conversación incómoda, no por ella o por mí, sino por el contenido y las cargas que tenía el relato, podías estar 10 minutos con una sensación de tranquilidad, pero de golpe te abarcaba el miedo, el terror o el desespero y lo único que podía hacer en esos momentos era pasar saliva por la garganta que se encontraba suturadas por las emociones.

Entre tantas anécdotas, historias, sentimientos y momentos, ella me habla de un monólogo que construyó. En él, hablaba de la historia de su familia y de ella, la historia de los hechos de violencia que ejercieron las fuerzas públicas y armadas del Estado y la milicia de ELN que hacía presencia en el país y en el Valle de Aburrá. En ese monólogo su familia se encontraba ahí, pero representada en el lenguaje y claramente representada por medio de objetos; una foto, una caja musical o una prenda de vestir y ella ahí parada rememorando, relatando, denunciando, resistiendo y transformando.

«Es un monólogo performático —señala con el dedo y yo por reacción, miró hacia donde señala su dedo índice— no, no mires allá ja,ja,ja,ja,ja..., sino que yo me sitúo allá ja,ja,ja,ja... —el monólogo, se encuentra representado, en el lugar y espacio donde señala— ahí, hay elementos para sacar la memoria ¿cierto? pues es conversar con eso —hace sonidos de un helicóptero en el aire con la boca—, es la balacera que llegó a matar a mi hermano ¿cierto?».

Este monólogo que construye ella, es un acto de memoria y de rememoración, de recordar. Donde hay elementos que le permiten a ella y al público traer esos recuerdos por medio de un diálogo, un objeto, un silencio, un grito, por medio de la dramaturgia y eso se da gracias ya que el mundo simbólico produce una transmutación de la ficción, en realidad o de la realidad en ficción, donde es posible ponerse en la piel de otros/as (Vázquez, 2001) que en este caso, la dramaturgia permite a partir de múltiples sentidos producir memoria(s) y olvido(s).

2.3 La representación de la memoria en la escena.

La interpretación en la escena que realizan ellas sobre la violencia, es una representación de una sociedad convulsionada y sumergida en la violencia, que se encuentra permeada de múltiples verdades y emocionalidades de una sociedad que se adentro en una relación de víctimas, victimarios y de víctima-victimario. Son aquellas puestas en escena las que permiten reflejar esas experiencias, donde hablan los testimonios de las mujeres que han tenido que vivir hechos de victimización en el marco del conflicto armado colombiano y dentro de lógicas de relaciones violentas en contextos urbanos.

Estos testimonios contruidos por medio de los procesos de la dramaturgia son narraciones artísticas que hablan de las experiencias encarnadas (Piper, Fernández, 2013) que se construyen entorno a una secuencia y trama que contienen acontecimientos, personajes, azares, intenciones, entre otros (Ricoeur, 2001), dando lugar a una narraciones que organiza hechos dentro de una temporalidad, pero el Colectivo teatral Piel Adentro las enmarca más dentro de una línea de secuencias, donde la temporalidad histórica no es de importancia precisar, porque los hechos que narran no se encuentran inscritos en una época específica, sino que se van reflejando en múltiples contextos socio-históricos del país. Estos testimonios y hechos reflejados en la escena no son acontecimientos fieles, sino que son contruidos por medio de secuencias; estableciendo relaciones, aportando detalles, introduciendo conocimientos sociales compartidos, moviéndose por el tiempo y aprovechando la virtud que la narración tiene de poder reconfigurar el tiempo (Ricoeur, 1984-1987).

Por lo que estos testimonios puestos en la escena por Piel Adentro es el reflejo de fracturas y desgarramientos de la vida social e individual que ha perpetuado la violencia armada y social del país, donde se reflejan las marcas, huellas y cicatrices en la memoria y en los cuerpos que han desarrollado mecanismos de transformación para la sanación del sufrimiento social e individual; reconociendo lo que somos como sociedad.

Ante esto, una de las mujeres de Piel Adentro dice: «Mé impacta mucho que esas obras tocan a muchas mujeres y más porque nosotras las hacemos. Entonces toca mucho a las mujeres y hay mujeres que lloran. Hay mujeres que se arriman y nos dicen “Esa historia que contó, es mi historia” o “esa historia, la vivió alguien que conozco”».

Como lo diría Mèlich (2001), este tipo de representaciones es un regreso al pasado, un regreso desde la ficción y el artilugio, donde la puesta en escena de estas mujeres posibilita una presencia-ausencia, por medio de la evocación desde el lenguaje de la narración, del cuerpo,

de los objetos y sus cargas significativas, que son rodeadas por un claroscuro de nuestra biografía, la cual volvemos a escribir para darle una nueva existencia. Como individuo y como sociedad permanentemente estamos escribiendonos, es decir, borrando y volviendo a narrar, hasta encontrar la historia que nos acomoda, aquella que nos permite vivir con el pasado sin experimentar el insoportable sufrimiento de lo vivido, de aquello que hicimos o dejamos de hacer.

Y es que las historias de ellas, son las historias de las otras mujeres, como lo contará la directora de la colectividad: «Es que trabajar teatro pedagogía, que se hace con las mismas personas que han sufrido las mismas situaciones que ponen ahí —hace referencia a la puesta en escena—... Lo decía una mujer en Santander, que la estaban entrevistando, le preguntaban “¿usted qué papel va hacer?” y ella responde “pues el mío”, porque ellas se estaban representando. Ya Piel Adentro, no se representa a ellas mismas, representan la voz de muchas mujeres, porque se han convertido en colectivo teatral.

Su historia, la pudieron haber contado en una obra, pero ellas, llevan más de 20 montajes, entonces ellas han contado historias de otras mujeres. Cosas de ellas en muchas de las obras, personajes que representan una época de sus vidas, una relación de su familia o el mundo de su familia».

Entre esas obras y performances que ha realizado el Colectivo teatral Piel Adentro, se encuentra la obra de teatro “La Relatora”, la cual se nombra en el desarrollo del documento ya que es una obra que expone por medio de la palabra y del mundo simbólico, el sufrimiento de los cuerpos de las mujeres y cómo este sufrimiento del cuerpo, es atravesado por un sentir, por una rabia, por una impotencia, por un sentimiento de justicia o de resistencia. Es una obra que trae la experiencia de las mujeres que contaron sus testimonios de la guerra, como lo dice una parte de la obra de teatro:

La mujer de pelo largo y canoso, la cual iba recorriendo el espacio con sus pisadas fuertes y la mirada perdida, se encontraba ahora al frente de una máquina, sí, esa máquinas de escribir que se había nombrado antes. Suena algo de fondo, es el sonido que genera el golpeteo de los dedos de aquella mujer, con las teclas de la máquina de escribir; ella se detiene y ese sonido se pierde en el silencio del auditorio, es como si aquel silencio quisiera decir que está en la búsqueda de un recuerdo, de una memoria...



43

Ella se acerca con cuidado a la máquina y le empieza a susurrar, a hablarle por un costado; como si allí se encontrará ese alguien que la quiere escuchar, que quiere recordar con ella, que le quiere ayudar a rememorar, a dejar en algún lugar esos recuerdos que algunos quisieran ocultar y otros quieren olvidar...

«-Hoy vamos a recordar a esas mujeres que han pasado por aquí, las que nos contaron sus historias...

-¿Te acuerdas, te acuerdas cómo llegaron? » (La Relatora).

Simples palabras que hacen referencia a todas las mujeres que la guerra atravesó. Son todas esas mujeres que en un momento se atrevieron a hablar desde el susurro, desde lo clandestino, porque en aquella época hablar de esos hechos, te ponía en la mira de esos cilindros fríos y huecos que te escupen para que no veas mas, para que no hables más, para que no sientas más.

Esta obra de teatro es un acto simbólico que posibilita poner en escena a aquellas mujeres que empezaron a contar cómo la violencia empezó a impactar en sus vidas, en sus hogares, en sus hijos, en sus cuerpos, y es que obras de teatro como éstas, como lo diría Pulecio (2012) adquieren un significado que las trasciende, porque rompen con ese simple registro estadístico y recupera esos testimonios que estaban ausentes, es una obra de teatro que las personifica y las singulariza.

Estos diálogos que nos trae el teatro, «es una narrativa que es evocada y es generada por el otro, por el otro singular que puede estar presente (cara-a-cara) o ausente (como es el caso de la víctima que aparece en los relatos del Holocausto). Una identidad narrativa no es una identidad estable o sustancial, sino una identidad que se construye en la lectura del relato, en la respuesta, en la acogida del otro, de la ausencia del testimonio. La identidad narrativa del ser humano es un movimiento constante. Por la lectura y la interpretación la identidad no cesa de hacerse, de des-hacerse, de rehacerse». (Mèlich, 2001, p.51).

La obra de teatro “La Relatora” está construida alrededor de una mujer que está acompañada de su máquina, donde relata los testimonios de mujeres que ya no se encuentran presentes por

⁴³ Salazar, S. (2018). La Relatora [fotografía].

el conflicto armado interno. A pesar de eso, ellas empiezan a emerger en la obra, empiezan a aparecer en la memoria colectiva de todos aquellos que tienen la oportunidad de presenciar la obra de teatro, porque son esos testimonios y cuerpos que personifican, lo que posibilita que ahora ellas estén ahí contando lo que sucedió, contando los hechos desde la ausencia. Porque la obra de teatro les posibilita dejar allí la voz de esos cuerpos ausentes. Es el testimonio de cinco mujeres, cinco mujeres que relatan cómo la guerra les transgredió los cuerpos; son relatos de falsos positivos, de desplazamiento, de una mujer lesbiana que criticaba una sociedad sumergida en la violencia y por esta razón es silenciada por una bala, etc.



44

En uno de los cuadros de la obra de teatro ingresa una mujer temerosa, su respiración es agitada, su rostro expresa terror y prisa, como si la muerte estuviera a pocos pasos de sorprenderla. Ella empieza a empacar con afán y sólo guarda aquellos objetos que son más indispensables para ella; un tetero, la partida de bautizo, una cobija... Todos esos objetos que va recogiendo con las manos temblorosas, son pedacitos de la identidad de ella, de su familia, son objetos que le recuerdan un momento, un instante de su vida, de la vida que compartía en comunidad con su familia, con sus amigos, amigas y vecinos:

«-Noches oscuras y frías...

-Oigan, escuchen salgan de sus casas, traigan también a sus niños

-Necesito que vengan pronto, antes de que ellos vuelvan...

-Miguel, Isabela, vengan...

-Empaquemos, que nos tenemos que ir

-El tetero del niño

⁴⁴ Salazar, S. (2018). La Relatora [fotografía].

-Las partidas de bautizo

-Una cobija

-Si mi niña, su muñeca

-Mi niño, ¿el perro?, no lo podemos llevar...

-Busquen, busquen, busquen... escarben en esa caneca de basura, miren a ver si ahí están los papeles de los que se llevaron.

-Guillermo Pérez, el fontanero

-Mario Casas, don Mario...

-Elvira Gómez, la profesora de la escuela

-Marcela Durango, sí, la enfermera del puesto de salud

-Tenemos miedo, tenemos mucho miedo de que se devuelvan.

-Salgamos, corramos, vámonos de aquí...» (Guion-La Relatora-Piel Adentro).



⁴⁵ Salazar, S. (2018). La Relatora [fotografía].



En otro cuadro, vuelve a hablar la mujer con la máquina de escribir, esa máquina que le está ayudando a recordar y a relatar los hechos que están ocurriendo:

«-Venían mujeres muy seguido... y nos contaban y contaban y nosotras, sólo escuchábamos ¿ya me vas a decir que no te acordás de esas historias?

-Esas madres que parieron la vida

-Y fueron desgarrados sus vientres por la muerte de sus hijos en la guerra...

-De esas historias que nos hablaba de aquellas mujeres y de sus hijos... el primero lo llevaron al ejército, apenas terminó el bachillerato, el segundo que se perdió en el monte... ah, el menorcito, que le salió trabajo cuidando, no sé qué... lo cierto es que al mes, apareció muerto en combate...» (Guión-La Relatora).

Un desespero la embarga mientras hablaba con esa estructura inanimada y fría:

«-Decímelo más duro

-Sí, se escribe con la T, ¿cierto?, de tejido...» (Guión-La Relatora).

Otra mujer ingresa con desesperos, sus ojos se encuentran perdidos, como si hubieran tenido que presenciar cómo ultrajaron ese cuerpo, como si se le hubieran llevado algo que le pertenecía. Cae al suelo, sus piernas se encuentran abiertas de par a par, su rostro expresa impotencia, ira y mucho miedo...

«-No, no, no...

-¡En mi cuerpo no...!» (Guión-La Relatora).

⁴⁶ Salazar, S. (2018). La Relatora [fotografía].

Intenta tener las fuerzas para levantarse, pero lo que haya sucedido en ese territorio le duele, le pesa tanto que imposible pararse.

-Si a mis hijos se los llevó el conflicto,

-¿Por qué mi cuerpo es agredido?

-¿Por qué tengo que pagar con mi vida?» (Guión-La Relatora-Piel Adentro).

Ese cuerpo que saco las últimas fuerzas para denunciar, cae moribundo hacia el vacío de la inexistencia.



47

⁴⁷ Salazar, S. (2018). La Relatora [fotografía].

Capítulo 3.

Narrativas; construcción de la dramaturgia en el Colectivo teatral Piel Adentro

3.1. El testimonio: narrativas individuales y colectivas, expresión de significado.

El teatro pedagogía que construye el Colectivo teatral Piel Adentro contiene múltiples elementos, que de manera interrelacionada permiten agitar las subjetividades inmóviles de los espectadores y de ellas mismas, donde las expresiones narrativas que se dan en el mundo simbólico que posibilita este tipo de dramaturgia, permite construir nuevas y diferentes posibilidades de comprender la realidad. Por lo que la apuesta de este capítulo es exponerle al lector o lectora aquellas narrativas que van emergiendo y se van construyendo a través de las experiencias de vida y de los procesos de memoria que ellas van plasmando en el teatro pedagogía.

Dentro de los procesos de construcción de memoria que realiza la agrupación teatral se encuentran los testimonios que están situados en distintas puestas en escena, que tiene la intención de relatar aquellas vivencias personales, ajenas y colectivas del horror de la guerra que ha impactado de manera directa o indirecta en sus seres. Son relatos que no tienen la intención de imponer hechos objetivos de la violencia, sino al contrario, la intención es de plasmar ahí las experiencias vividas y el impacto de éstas sobre la esencia individual y colectiva de las personas.

Como lo dirá Mèlich (2001), este tipo de relatos que encarnan la violencia, tienen la intención de poner ante un tercero, relatos que plasman una experiencia de vida, de sentido. Son narrativas que en su contenido converge la imaginación y la memoria, rompen con las perspectivas de querer determinar una verdad, una mirada objetiva, única y rompe con las intenciones de dejar en el olvido los hechos del pasado.

En uno de los monólogos que construyó una de las mujeres de Piel Adentro, se encuentra aquel testimonio que describe ese relato. Es un relato que narra el horror de la violencia, de la manera en que los hechos de la guerra impacta en la experiencia de vida, es un relato construido para la escena, siendo un testimonio que expresa una experiencia de vida:

La mujer se encuentra en el escenario, sola, simplemente acompañada por una maleta desgajada por el tiempo. Ella va rondando el escenario a paso lento, mientras va observando en dirección hacia el público, sin hacer algún contacto visual con ellos/as; ella lo que va observando son sus recuerdos, va mirando hacia la nada intentando recordar. Su mirada empieza a tomar altura, hasta que llega al lugar que estaba buscando, un pequeño momento en el tiempo que se detuvo entre sus memorias.

Sus labios se empiezan a mover, van tomando alguna forma para empezar a expulsar de allí el sonido de un helicóptero en vuelo, acompañado en instantes por sonidos de rafagas generadas por algún tipo de arma; esa saliva que va saliendo violentamente de su boca, pareciera representar las balas que expulsa algún tipo de arma que se encuentra adherido a ese helicóptero que está entre sus recuerdos.

«-Siete campesinos ¿Que cuente? ¿Que cuente un poco más? Sí, contaré un poco más.

-La mamá se dio cuenta a los quince días porque una amiga le dijo “¿Usted no ha leído la prensa? ¿Usted no ha leído?”.

-Mi madre le arrebató el periódico y está el hijo ¡Está mi hermano! Es un guerrillero y lo mataron, hace pocos días... Como N.N.». (Monólogo Performático).

Este testimonio habla y narra, cómo a uno de sus hermanos lo quisieron pasar como un guerrillero muerto en combate, como un mal llamado falso positivo. Cuenta la manera en que su madre se entera de que a uno de sus hijos la guerra le arrebató la existencia, la identidad, porque le intentaron quitar lo que él fue, al quererlo pasar como un guerrillero N.N. .

La construcción y reconstrucción de la memoria, son múltiples y posibles interpretaciones que se encuentran en diálogo sobre la escena, donde lo verdadero, falso o fiable en la memoria no importa en el sentido de lo exacto y único, acá la memoria es una reconstrucción del pasado, la cual contiene sentidos y significados subjetivos. No es de interés decretar la verdad de los hechos y el Colectivo teatral Piel Adentro crea y construye entorno a unas realidades que habitan y que las habitan a ellas, realidades que atraviesan sus identidades.

Esas realidades se terminan expresando gracias a las narrativas que ellas han construido a lo largo de su quehacer artístico. Por ejemplo una de esas narrativas que el colectivo expresar en sus puestas en escenas ante los ojos de un público, de ellas mismas y de un testigo, son las implicaciones de ser mujer en el conflicto armado y urbano en el Valle de Aburrá, articulada entre sus múltiples roles que se pueden ejercer en la sociedad y uno de los roles que representan, es el de ser hermanas en medio del conflicto colombiano; narran situaciones donde las ilusiones de un futuro son disipadas por una bala:

Una mujer yace en algún lugar tejiendo con una aguja de croché, con cada nudo que va realizando, va sellando sus recuerdos y sentimientos que se fueron formando por aquellos días de violencia. Por un lapso mínimo de tiempo, la mujer se detiene para buscar algo entre sus objetos, algo que le permita palpar entre su existencia aquellos recuerdos que se quedaron en alguna parte del tiempo —saca una fotografía—.

«-Este se llamaba Francisco... joven bonito, juicioso, honrado. Teníamos un cariño de hermanos muy lindo.

-Un día me dijo: “mire yo estoy ahorrando para ayudarle a comprar una cosita para que no le aguante a ese tipo tanta humillación”.

-Tampoco era para mí... estaba con sus amigos, se ocasionó una pelea, llegó la policía, disparó y lo mató» (Libreto-¡Huy como la quería!).

En la construcción de la memoria se generan múltiples y posibles interpretaciones que se encuentran constituidas por una comprensión situada en las condiciones socio-históricas, culturales y lingüísticas de un sistema de significados individuales y colectivos (Piper, I. Fernández, R. 2013). Esa manera de comprender e interpretar la realidad, se ve expresada en una de las partes del performance “Salidas del Laberinto” que construyó y realizó el grupo teatral:

«Segunda escena

Una mujer, se acerca a su altar interno, mira la fotografía, mira la fecha y dice:

-1992, es lo único que tengo en la cabeza y desde allí no puedo salir, no puedo salir, no pude, no he podido

-Si te mataron 1992, Mario Felipe te mataron

Dirige su mirada al público y dice:

-Y mataron muchos... y en Jardines de La Fe los encontré... de 14, de 15 de 20...

-Todos fueron los chicos de la época

-Lo tengo grabado

Quita la mirada del público y conversa con sí misma:

-Y Si... sí me enloquecí, me enloquecí y no he podido salir

-Son 22 años casi, casi que tengo en esto, no he podido salir

-Y me emborraché y tome mucho, mucho guaro

Vuelve su mirada al público y les reclama:

-Y vos, o vos, o vos, o vos.

-Se aprovechaban de mí

-Y esto, cansada perdida aparecía en hoteles, en hoteluchos, sola más entristecida más enloquecida y sin poder salir

Vuelve la mirada a la foto de su hijo y le dice:

-Y vos, o vos, o vos, o vos.

-Se aprovechaban de mí

-Y esto, cansada perdida aparecía en hoteles, en hoteluchos, sola más entristecida más enloquecida y sin poder salir

Camina dentro del cubo y dice:

-En justicia y paz, en la Unidad Permanente, en toda parte siempre el mismo camino de aquí para allá, de aquí para allá...

Cuando termina de hablar, se ubica en una parte del cubo y se queda quieta, mirando la foto de su hijo» (Performance-Salidas del laberinto).

Estas líneas del guión del performance “Salidas del laberinto” y su puesta en escena, hablan del asesinato de una vida. Él ya no se encuentra acá, pero ella lo recuerda entre tragos y penas, porque el dolor que ha acumulado a causa de la guerra no se puede dimensionar o imaginar ¿cómo imaginarlo? ¿En realidad alguien quisiera hacerlo? Lo dudo, y si fuera así... Es un dolor que arde en un vacío inexplicable, es un fuego que se encuentra en un vacío inexistente, que estruja el pecho y era la bebida anisada que entre ilusiones la ayudaba a que aquellas sensaciones se sobrellevaran. Era una sensación de dopaje que permitía sobrellevar la tristeza. Efímeros lapsus de olvido, era el efecto de una locura embriagada. Muchas y muchos pensaran que este tipo de experiencias nadie las debería de vivir, pero una cosa es el deber ser y otra la realidad, porque esta realidad está sumergida en la guerra que carcome los cuerpos de los jóvenes que son hijos, nietos, sobrinos, etc. que por la guerra terminaron acunados por una bala, mientras tenían puestas botas de caucho que nunca pudieron estrenar. Abrazados por la tierra húmeda y oscura, esos jóvenes terminaron siendo un número más para los libros y las estadísticas, si es que alcanzaron al menos a llegar ahí.

El sufrimiento no termina en el momento que ves por última vez en tu vida el rostro sereno de tu hijo a causa del formol, mientras éste se va disipando entre la tierra ¡No! ahí no termina, ese calvario hasta ahora empieza porque el Estado te hace ir de aquí para allá, te hace andar con pasos de cangrejo en un espiral de recuerdos ebrios y dolorosos, son pasos que te hacen recordar aquel ser que pariste, que tuviste en tus entrañas, pero que ahora es acunado por la tierra y eso no paso por el transcurrir del tiempo, fue a causa del gatilleo de otros.

Estos testimonios que en la escena personifican el dolor, el horror y el sufrimiento de los seres que se encuentran en contexto de violencia armada y social, son testimonios que cuando son leídos o en este caso son representados en el teatro, terminan siendo visualizados, sentidos y testificados, genera un momento paradójico en los testimonios, porque esos seres que vivieron el horror, son encarnados en la corporalidad de las actrices, es un momento paradójico en que se hace presente la ausencia, en el instante en que el público —el testigo— es capaz de leer el grito de la víctima, su vida sufre un vuelco, una transformación. Ya no podrá vivir como si nada hubiera pasado (Mèlich. 2001).

Las narraciones que se mantienen en las obras de teatro, se encuentran unidas al cuerpo y a la voz, es una presencia real del sujeto en la escena del pasado representada en el presente. Son testimonios que necesitan de la experiencia y de la narración, para darle lugar a ese lenguaje que rompe con el silencio de la experiencia, la saca de esos lugares del olvido para convertirlo en comunicable. Las narraciones se inscriben en una experiencia, en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo. La narración funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse (Sarlo, 2006).

En una de las escenas de “La Relatora” se representa el testimonio de aquel sufrimiento que ha tenido una madre por la guerra:

La mujer de cabellera larga y canosa, con su amiga la máquina de escribir empieza a testimoniar:

«- Venían una mujeres muy seguido... y nos contaba y contaba y nosotras, sólo escuchábamos ¿Ya me vas a decir que no te acuerdas de esa historia?

-Esas madres que parieron para la vida.

-Y fueron desgarrados sus vientres por la muerte de sus hijos en la guerra...

-De esa historia que nos hablaba de aquella mujer y de sus hijos...el primero lo llevaron al ejército apenas terminando el bachillerato, el segundo que se perdió en el monte... ah, el menorcito, que le salió trabajo cuidando, no sé qué... lo cierto es que al mes, apareció muerto en combate...» (La Relatora).

En este país las madres paren para dar vida y la guerra se los arrebató, porque en esta realidad los jóvenes por obligación o obligados, terminan con algún tipo de uniforme camuflado y sus vidas terminan siendo disipadas por el deber de la guerra.

Los hechos del pasado son actos que quedan perpetuados en el tiempo, hecho que son imborrables, emergen en el presente y los sucesos se van ordenando por medio del mundo simbólico que construye la dramaturgia, en su proceso contiene un continuo significativo de lo ocurrido, donde se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de una cronicidad del relato, de los personajes, de las relaciones entre sus acciones voluntarias o involuntarias, abiertas y secretas, definidas por hechos objetivos o subjetivos (Sarlon, 2006), por lo que estos procesos narrativos contruidos para la escena, permite a las mujeres darle un sentido a los hechos victimizantes más allá del significado construido en el momento ocurrido y eso se debe a que las narrativas que se construyen, se inscriben en la temporalidad del presente.

Los hechos del pasado que narran son acontecimientos imborrables en las historias de vida de las mujeres de Piel Adentro y en las de un país sumergido en la violencia social y armada, se representan en la escena sobre un presente. Son testimonios que se ven reflejados en tantas puestas en escena que ellas han construido, por ejemplo en un monólogo performático testimonia la experiencia de la violencia encarnada en una madre, donde le es desgarrada su existencia en un pequeño instante de su historia de vida:

«-Yo soy mandala. Lo perdí en el año 92, mi chico acababa de graduarse, se graduaba ese año. Iba a cumplir 17 años y aquellos que llaman ¿Que llaman qué? ¿Que llaman qué?(...).

-No, no lo puedo decir. Vinieron y lo asesinaron, que lo tengo... ¿Qué lo tengo que decir?

-Aquellas milicias urbanas, que se las tiraron de mucho y los muertos son muchos. Y mi hijo a acabado de cumplir 17 años, se graduaba y salió, solo salió un instante, a entregarle unos papeles a un compañerito. Donde se tenía que presentar en la universidad.

-Había sido un de los mejores cinco bachilleres de Colombia.

-Se paró a las dos cuerdas de la casa a entregarle la documentación al otro compañero. Salió un momentico. Que estaban a las ocho de la noche en el barrio Cabaña. Mataron a mi hijo.

-Y ¿qué no me duele?

-Fue en el 92 y saben quienes fueron. Los mercaderes de la muerte, porque aquí no hay milicias (...)» (Monólogo Performático).

Estas narrativas como lo diría Mèlich (2001), son testimonios que en sus palabras recogen un vacío, un grito, una ausencia. El testimonio le permite dar ese paso a otra palabra, a esa palabra no dicha, a esa palabra que ha sido silenciada, tapada, a aquella palabra que es imposible que aparezca en el lenguaje del testimonio más que como una palabra no dicha, imposible de ser dicha.

El ser madres en el contexto del conflicto armado, no es la única fuente de sufrimiento para una mujer, sino que por la simple condición de ser mujer, la guerra y sus actores carcomen, desgarran, ultrajan y violan esos cuerpos y seres. Testimonios sobre estos acontecimientos son plasmados en la escena por el Colectivo teatral Piel Adentro:

La mujer de pelo largo y canoso, continúa su diálogo con la maquina de escribir, para poder rememorar todos esos hechos de violencia que tuvo que registrar y que ahora está relatando hacia unos/as testigos.

«-Decímelo más duro.

-Si, se escribe con la T ¿cierto? de tejido...» (La Relatora).

Una mujer entra esporádicamente al escenario, ella en su rostro expresa el terror y la imposibilidad de escapar a unos hechos que ya sabe que sucederán, impotente ante lo que le espera, ella cae abruptamente al suelo, sus piernas se encuentran abiertas, se cubre sus genitales con las manos.

«-¡No! no, no...

-En mi cuerpo ¡no!...

Se trata de parar y dice:

-Si a mis hijos los llevan al conflicto.

-¿Por qué mi cuerpo es agredido?

-¿Por qué tengo que pagar con mi vida?» (La Relatora).

Dentro de las narrativas que se encuentran en las obras de teatro de Piel Adentro, existe una sublevación y crítica a la violencia que se ha permeado en el moderno/colonial desde lo narrativo⁴⁸. Son esas obras de teatro las que de manera intencional son presentadas ante un público que desde una sensibilidad se les exponen los horrores de la guerra y la violencia social, para que sean testigos de esos hechos y además para que se cuestionen esos procesos cotidianos que sean inscrito a lo largo del tiempo en la sociedad colombiana a causa de las violencias armadas y sociales, que ha imperado en la historia del país.

3.1.1. La expresión de los significados en la escena: uso simbólico del cuerpo y el objeto.

⁴⁸ «La historia de violencia que se anuda en el entramado moderno/colonial supone la inscripción en la subjetividad de su racionalidad, en tanto lógica de poder, control y dominación» (Arangure, 2009, p. 604).

Dentro del mundo simbólico que permite construir y expresar los testimonios, el arte por medio del teatro posibilita que el cuerpo sea un punto en el cual se genere una unión entre el hombre y el mundo, ya que el actor/ar se posiciona en el espacio escénico, haciéndose visible entre el espectador y el mundo. Ese cuerpo que se encuentra situado ahí como corporalidad del actor/ar, expresa un “mundo cultural” de significados y sentidos, posibilitando que el cuerpo como objeto se convierta en un constante creador de sentidos, en tanto poseedor de un cuerpo dentro de un espacio-tiempo (espacio escénico), en relación a otros (objetos, actores y espectadores). Por lo que el actor/ar deviene así “poeta”, abriendo significaciones mediante un cuerpo poético producto de imágenes y sentidos, manifiestos en los gestos del lenguaje corporal (Foschi, 2013).

En las puestas en escena que construye el Colectivo teatral Piel Adentro, se puede evidenciar cómo el mundo simbólico empieza a entrelazarse para testimoniar y construir memoria, por medio del significado representado en el escenario, teniendo en cuenta que uno de esos elementos es el cuerpo, el cual manifiesta los gestos del lenguaje, por ende del testimonio y de lo narrable.

En la obra de teatro “La Relatora” en uno de sus cuadros van ingresando a la escena tres mujeres —una detrás de la otras—, cada una de ellas va llevando entre sus manos y brazos diferentes objetos: La primera lleva una manta blanca, un tetero, una muñeca, una cobija y unos documentos. La otra mujer lleva una aguja de crochet y un hilo. La última, un lápiz labial. En sus rostros se pueden evidenciar aquellas expresiones de dolor, temor, rabia e impotencia que sus cuerpos van cargando. Esos cuerpos que se quedaron estáticos en el tiempo, cuerpos que están allí para construir con la palabra esos relatos de horror...



⁴⁹ Salazar, S. (2018). La Relatora [Fotografía].

Habla la mujer de la máquina de escribir que ha tenido que recuperar memorias, que se han querido dejar en el olvido del tiempo:

«-Sí, claro, algunas llegaron llorosas, se les quebraba la voz, temblaban de miedo, hablaban bajito porque tenían que las oyeran.

-Las dos sabemos que cuando cerraban los ojos, regresaban allá, donde les sucedieron las cosas feas, tristes y malucas» (La Relatora).

El diálogo que tiene esta mujer de pelo canoso y largo con su máquina de escribir, es una conversación que va expresando la experiencia que tuvieron algunas mujeres de la colectividad recolectando las narrativas de aquellas mujeres que llegaban clandestinamente a contarles lo que vivieron en el marco del conflicto armado y ojo, porque también esos testimonios puestos en la escena expresan el temor de aquellas víctimas que hablan y denuncian los actos de violación de DD.HH. en el marco del conflicto armado interno. Esta escena expresa como el acto de rememorar los hechos por parte de las personas que sufrieron hechos de victimización genera una emergencia de las emociones y experiencias vividas.

Una de las intenciones del teatro pedagogía es narrar desde el cuerpo simbólico, como lo dirá una de las mujeres de la colectividad «El teatro pedagogía es eso, evitar el discurso, pero que el espectador vaya derecho ahí, al símbolo, que lo lleve a otras circunstancias». El símbolo al que se refiere, es al cuerpo y a los elementos que lo acompañan en la escena. Ese cuerpo como objeto que se pone en la escena y expresa los testimonios del personaje que la mujer se encuentra personificando. Allí es donde se encuentra la estética del personaje, su corporalidad, sus movimientos, su vestimenta, etc.

En la escena la corporalidad encarnan relatos de violencia, de supervivencia, de la ausencia del testimonio que se personifica en los cuerpos ajenos para denunciar, luchar y resistir. El cuerpo termina siendo un lugar que se objetiviza para darle espacio a esos testimonios que expresan las problemáticas sociales, que pone en escena el Colectivo teatral Piel Adentro, como lo diría la directora de la colectividad: «Cuando ellas realizan la obra de teatro, hacen uso de la herramienta de su cuerpo para plasmar en él la emocionalidad de una sociedad, de las problemáticas».



50

En otro de los cuadros de la obra de teatro “La Relatora” se evidencia ese cuerpo que narra el horror; la mujer se encuentra boca arriba con sus piernas abiertas y con sus manos que tienen un hilo de coser y una aguja de croché se cubre los genitales, mientras su rostro contiene una expresión de terror y dolor.

Los movimientos, las expresiones, los ruidos, los silencios, lo estático, etc. que el cuerpo realiza en la escena, no es un intento de alguna ilustración, sino es una expresión de múltiples emociones, comprendiendo la palabra etimológicamente como “poner en movimiento”, es tener ese cuerpo que es atravesado por una realidad representada en la escena, para proyectar hacia el exterior, aquello que se encuentra en el interior imperceptible, aquello que está inmóvil, para darle movimiento, acción, para proyectar aquello que es imperceptible. La corporalidad en la escena aborda la palabra desde el verbo, desde su acción, como un organismo vivo, le da espacio al cuerpo de las palabras. Por lo que el cuerpo que se encuentra en la escena es un cuerpo sensible, en el cual se inscriben las emociones; los sentimientos; los estados de ánimo; las pasiones expresadas a través del gesto; actitudes y movimientos análogos de las acciones físicas (Lecoq, 2004).

Comprendiendo el cuerpo como un elemento sensible en las puestas en escena de Piel Adentro, se encontró que en uno de los cuadros de la obra de teatro “Des-anudando la memoria” las mujeres por medio de la corporalidad, ponen en movimiento el lenguaje verbal en el cuerpo, donde se expresan las emociones que suscitan esas experiencias de las mujeres en contextos de violencia social y de conflicto armado, donde sus hijos e hijas no regresaron porque fueron reclutadas por grupos armados que hacen presencia en la zona:

«Las mujeres preguntan al público por sus hijos e hijas que no han vuelto:
(Hacen descripciones, dan señales...).

-¿Han visto a Pedrito? Salió a la escuela desde ayer y no ha regresado.

-¿Han visto a Isabel? La describe...

⁵⁰ Salazar, S. (2018). La Relatora [Fotografía].

-Salió con un amigo.

Buscan a los niños y niñas.

Luego miran a una mujer y ponen un tetero con sangre en el mapa.

La mujer que estaban mirando mira aterrorizada el tetero, lo recogen, hace signo de pregunta, mientras las mujeres cantan el estribillo:

-Los niños en la guerra, que dolor, que dolor, que pena,

-los niños en la guerra no los recluten más;

-do, re, mi, do, re, fa, no los recluten más...» (Des-anudando la memoria).

Más allá del uso del cuerpo en la escena como herramienta de representación en movimiento, desde la perspectiva de Merleau-Ponty el cuerpo y el sujeto se comprende como una “conciencia encarnada”, donde la experiencia es atravesada por el cuerpo material y vivida por éste, es el lugar de la conciencia encarnada: «Tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo... tengo conciencia de este mundo por medio de mi cuerpo» (Merleau, 1994, p. 1001).

Esa conciencia encarnada se observa en el “Monólogo performático” que una de las mujeres crea y recrea en la escena, ya que en el diálogo que ella tiene con ella misma, cuenta cómo el cuerpo de su madre encarnó el sufrimiento de una época en que escalonadamente la violencia impactó la vida de su familia y la de ella:

«-Aquella que venía de otra época, que venía de otro tiempo, se va a la base militar y le dice «¿Dónde está mi hijo? Mi hijo no es guerrillero. Usted me lo entrega.

-Creo que el cuerpo de mi madre, boto tanta agua como jamás lo habíamos visto.

-«Vaya vieja ¡hijueputa! Allá está, en tal cementerio, allá está con los otros siete guerrilleros.»

-No se lo querían entregar». (Monólogo performático).

El escenario es el espacio tiempo donde se desarrolla la obra de teatro, el cual contiene múltiples simbolismos, ya que los objetos que se encuentran en éste son contenedores de significado, como lo diría Larios (2018) los objetos en la escena adquieren una categoría estética, procesual y simbólica. Esto quiere decir que el objeto en la escena no es un objeto cualquiera, ni mucho menos un artículo de decoración, sino que es un enlace para darle apertura a múltiples significados.

Dentro de la obra de teatro “La Relatora”, la máquina de escribir no es un accesorio del personaje o un objeto para darle una mejor estética a la obra de teatro. La máquina de escribir representa el proceso de construcción de la memoria de aquellas mujeres que han contado cómo el conflicto social y armado les ha atravesado sus existencias, son testimonios de mujeres que fueron asesinadas y de otras sobrevivientes y testigos de la violencia, que se han atrevido a

romper su silencio para que este colectivo teatral de mujeres personifiquen sus historias y testimonios en la escena, testimonios que también hablan de las integrantes de Piel Adentro.



Dentro de esta obra de teatro también se hace uso de las telas negras, los cuerpos y otros objetos como las flores, para representar en la escena la muerte de aquellas mujeres que han sido asesinadas por diversas causas en el conflicto social y armado en el Valle de Aburrá.

⁵¹ Salazar, S. (2018). La Relatora [Fotografía].



52

En el performance “Árbol de la memoria” la colectividad realiza la representación de un árbol, el cual significa la necesidad de mantener la memoria viva de aquellas y aquellos seres que la guerra y la violencia urbana ha ausentado:

«-Tú, raíz, lucha contra el pavimento» (Árbol de la vida).

Las ramas del árbol son la representación de la memoria que no es contada:

«-Tus ramas dan posada en la noche de silencio» (Árbol de la vida).

Alrededor del árbol de la vida las mujeres empiezan a recoger aquellas hojas caídas que representan aquellas vidas que fueron arrebatadas por la guerra y la violencia, son recuerdos y sentimientos que llegan a la escena a ser rememorados, es un acto de conmemoración de aquellos ausentes:

«-Cada hojas que desgaja el viento, al caer nombra sentimiento...

-Aquellos que amorosamente vuelves recuerdo» (Árbol de la vida).

El simbolismo entre el cuerpo y el objeto que se encuentran en este tipo de escenas, transmiten un significado que por medio de los movimientos que estan entre el objeto y el cuerpo, representando esa emocionalidad que existe entre los personajes y esos seres que se encuentran ahí representados por una hoja. Es un momento en el que se encuentran por medio de la representación y el significado que les atribuyen a las hojas. Es un performances que continua jugando con la representación del árbol de la vida y los cuerpos que personifican, porque en un cuadro del performance las mujeres se acercan al árbol para acercar a él sus oídos, para recuperar esos testimonios que algunos desean dejar en el olvido o en el silencio cómplice de

⁵² Salazar, S. (2018). La Relatora [Fotografía].

la muerte. Y por último las mujeres se acercan al árbol para acariciarlo, para sentir aquellos testimonios y recuerdos de esos seres ausentes.

Los objetos que utiliza Piel Adentro para la escena, son objetos contenedores de memoria, los cuales contiene recuerdos y significados que ellas y el público construye, son objetos que posibilitan rememorar los hechos de violencia social y armada del país. El objeto contiene el pasado, la memoria o el significado que en la escena se pone en relación con los demás elementos para formar una totalidad, la cual aparece o intuimos. Son objetos que encuentran un lugar, que permite encontrar un lenguaje allí, ya que el objeto contiene sentidos. En suma un objeto puede concentrar en sí un universo (Larios, 2018).

3.1.2. Las representaciones sociales del Colectivo teatral Piel Adentro.

El teatro pedagogía con el que construyen los guiones y las puestas en escena el Colectivo teatral Piel Adentro, es un teatro que por medio de las experiencias encarnadas y de terceros hablan de la crueldad, la sangre, el trauma y los horrores del conflicto interno del Valle de Aburrá y del país, incluyendo las violencias urbanas que trae el conflicto armado y las violencias social que son ejercidas hacia las mujeres, por medio del sistema patriarcal que está sumergida esta sociedad. A la vez, es un teatro que narra y habla sobre una transformación y un empoderamiento de las múltiples realidades que se encuentran en estos contextos.

La construcción o reconstrucción de la memoria, son múltiples y posibles interpretaciones que se encuentran constituidas por una interpretación situada en las condiciones socio-históricas, culturales, lingüísticas de un sistema de significados individuales y colectivos (Piper, Fernández, 2013). Estos procesos que desarrolla la colectividad han posibilitado generar diversas representaciones de las realidades sociales, con elementos “ficcionales” en la escena, por lo que las puestas en escena que realiza Piel Adentro son una estructuración significativa de las realidades, donde éstas emergen de las experiencias de intercambio comunicativo⁵³.

Dentro de las obras de teatro que realiza Piel Adentro, en el monólogo performático se pueden evidenciar múltiples estructuras de significación de la realidad tanto colectivas como individuales, ya que ahí, en la escena es un punto de encuentro que posibilita un diálogo entre los sujetos y los individuos que comparten realidades y contextos de violencia armada y social:

De un baúl desgajado por el tiempo y con un aspecto de melancolía y soledad, una mujer va sacando de allí una cajita musical; la observa cuidadosamente, la toca, pareciera que por pequeños instantes ella se va a recuerdos que se quedaron en la eternidad de sus memorias. Con sus manos pecosas por el sol y arrugadas por el trabajo del campo y del propio pasar del tiempo, ella empieza a darle cuerda a esa pequeña cajita musical para romper con ese silencio perpetuo...

«-Y yo sigo tejiendo, tejiendo y trayendo la memoria». (Monólogo Performático).

Ella con delicadeza y con pequeños rastros de timidez acerca su oído a la cajita musical para escuchar mucho mejor sus recuerdos...

⁵³ «Las representaciones sociales permiten describir, clasificar y hasta explicar por qué suceden los acontecimientos sociales (Moscovici y Hewstone, 1984). Además, dan significado a los objetos más específicos de la vida social sobre el trasfondo de alguna concepción del mundo, es decir, se recortan sobre un horizonte ideológico (Jodelet, 1898; Castorina y Barreiro; 2010).» (Castorina, 2016 p. 2).

«-¿Qué? Qué son los desastres que hacen otros... ¡Ah...! y que en esta sociedad, aquellos poderosos o que se creen poderosos les dicen falsos positivos.

-Otra vez, otra vez. No ¡Que no son falsos positivos! que son palabras que se inventan, porque son asesinatos de ¡Humildes campesinos!» (Monólogo Performático).

Un objeto musical con el que comparte la escena, le permite a aquella mujer hablar sobre los hechos violentos que impactaron en su vida, en la vida de su familia y en la vida de muchas familias de este país. Rememorar en la escena los hechos que ocurrieron en Santa Marta y en la Sierra Nevada de Santa Marta con sus hermanos. En la escena le da el movimiento a aquel sufrimiento que tuvo que vivir, siendo testimonio que representa allí una realidad social en la que está sumergida el país. Ese acto que le permite rememorar la escena, permite que pueda denunciar los hechos ante un público sobre una realidad que algunos quisieran ignorar y olvidar.

También ese cuadro del “Monólogo Performático” por medio del lenguaje busca darle una resignificación a lo que se comprende como “falso positivo”, para darle un sentido más emocional al sufrimiento que le permite dotar de humanidad a esa palabra tan etérea.

Continuando con el “Monólogo Performático”, se evidencia que la dramaturgia y el proceso que lleva a cabo la colectividad por medio de las representaciones sociales en la escena, les posibilita construir por medio del mundo simbólico a un sujeto grupal —el público— en la interacción social: el representar “algo para alguien”, poner de relieve que están orientadas, intrínsecamente a la comunicación con el otro o los otros (Castorina, 2016).

Dentro de los procesos de representación social que construye el colectivo por medio de el mundo simbólico, éste connota de un sentido la escena el cual no tiene la intención de resolver una problemática, sino que busca que el ser humano se enfrente a los aspectos fundamentales de su existencia y de la existencia en el que se encuentra sumergido/da. Es aquel diálogo del mundo simbólico que es construido en la escena, que permite que el pasado se viva en el presente, dejándolo abierto, sin alguna conclusión, posibilita que esas voces que han sido excluidas de las narrativas oficialistas y hegemónicas que se quieren perpetuar, se oigan en diferentes espacios de la cotidianidad⁵⁴.

En una de las escenas de “La Relatora”, la mujer de pelo canoso que está con la máquina de escribir, se detiene a contemplarla, la acaricia, por instantes recuesta su cabeza sobre ella, hasta que en un momento levanta su cabeza y dirige su mira a hacia el público y dice:

«-Nosotras no podemos olvidar⁵⁵.

⁵⁴ «Las narraciones es portadora de sentido, no intenta resolver los problemas, sino provoca que el ser humano se enfrente a las cuestiones fundamentales de su existencia. Por la narración el ser humano vive el pasado en el presente, comprende que el pasado sigue abierto, que no ha concluido. Por la narración, el ser humano es oyente de las voces excluidas de la historia» (Mèlich, 2001 p.57).

⁵⁵ Esta relación entre el objeto que es un representación del escribir, del contar y del narrar, permite representar ese mundo simbólico que tiene la intención de testimoniar los hechos victimizantes para que no queden en el olvido y se depositen en las memorias de aquellos testigos.

-Han venido tantas pero... tantas amiga mía, para que les recibamos las historias, que algunas teclas se han oxidado... otras, están endurecidas con esta “D”, destrucción, destierro, desplazamiento y desaparición, cuántas historias de desapariciones.⁵⁶

La relatora entre el diálogo toma una rosa y mientras la observa le dice a la máquina:

-Si, si, claro, lo de los miedos y la flor roja...

La relatora recoge un folio, lo abre y lo lee:

-No quiero más flores rojas de un guerrero...

-No quiero encontrarme con sus ojos...

-Ojos que reflejan cuerpos mutilados, familias desplazadas

-Ojos donde veo mujeres violadas.

-No quiero ser parte de este espejo del horror...

-Hoy me ha vuelto a buscar...

-Huyo, corro, me escondo...

-Hoy no tengo para donde correr...» (La Relatora).

La relatora al finalizar su lectura, toma un manto negro y tapa las flores que se encuentran desoladas.

⁵⁶ El juego de palabras con el que trabaja el Colectivo teatral Piel Adentro desde el teatro pedagogía, posibilita representar en la escena y poner en movimiento unas realidades de la sociedad colombiana, que con el simple hecho de hablar de la letra “D”, logra enunciar el horror de la violencia social y armada.



Un diálogo de un significado complejo, pero contundente para el público que observa en las flores, la representación de la ausencia de una mujer, de un ser que falta entre la escena y ellos/as, que la escena trae por medio del mundo simbólico. Una flor que simboliza la muerte de una mujer por los hombres que poseen las armas, pero que también representa los horrores del conflicto armado; cuerpos mutilados, familias desplazadas, mujeres violentadas.

Continuando con uno de los cuadros de “La Relatora”, en la escena se testimonia cómo la violencia social y armada, violenta y asesina a las mujeres lesbianas. Hechos que son silenciados por una sociedad, pero las huellas que construyen en la escena a través de los cuerpos, las narrativas y los objetos, permiten hablar de esos acontecimientos que se inscriben en la sociedad.

La relatora se acerca hacia su máquina de escribir y dice:

«-Llegaron historias, de esas que se ocultan

-Casi no se dice nada

-Aquellas historias doblemente silenciadas

-Sus huellas están marcadas en sus cuerpos,

-Marcadas en sus pieles

-Están piel adentro...

-Ser lesbiana en tiempos de guerra...

Una mujer joven ingresa al escenario extraviada y agitada, de su brasier saca una carta que está protegida, que está guardada, para leerla en algún momento:

-Una verdad hasta ahora clandestina...

-Mi verdad...

-Desperté a su lado, la luz que asomaba por la ventana y el celeste cielo parecieron pactar el augurio de nuestro romance...

-Tantas veces la he leído que me la sé de memoria...

-Para ellos, era la machorra...

-Para mí... era mi paz, el equilibrio, mi armonía,

-Contrario a la realidad que nos envolvía.

-Ella todo lo cuestionaba,

-Se enfrentaba a todo,

-Buscaba siempre respuestas ante su realidad...

-Sé que éstos que recorren los caminos, lo oscurecen todo,

-Tiñen con rojo al diferente... hasta la muerte.

-¿Por qué no puedo amar a otra mujer?

-¿Mi identidad sexual les da derecho a que me maten?» (La Relatora).

La mujer cae al piso tras un pequeño suspiro que se fue entre los olvidos de los indiferentes.

Este cuadro de la obra de teatro denuncia que el género y la posición política de una mujer es un justificante para que sean silenciadas, para que la memoria de éstas mujeres se disiparan. El lenguaje poético del teatro que el Colectivo teatral Piel Adentro realiza permite reconocer y rememorar hechos que ocurren en el contexto de la guerra interna de Colombia.

Dentro del desarrollo de la construcción de los guiones y su representación en las escenas, juegan tres elementos: la subjetividad, la intersubjetividad y la trans subjetividad. Esta construcción depende como lo dirá Castorina (2016) de las interrelaciones entre la subjetividad que hace referencia las vivencias corporizadas. En el caso de la dramaturgia que realiza el Colectivo teatral Piel Adentro, que encarna las experiencias de vida de ellas y de otras a través de sus cuerpos⁵⁷, la intersubjetividad es un punto donde se encuentran los diálogos de sus

⁵⁷ «EL sujeto situado en el mundo lo es en primer lugar por su cuerpo, como lo establece la fenomenología. La participación en el mundo y la intersubjetividad para el cuerpo, ya que no existe ningún pensamiento desencarnado flotando en el aire. Las representaciones sociales son siempre de alguien, tienen una función expresiva. Esto permite entender cómo los sujetos sociales dan significado a los objetos de su entorno, en asociación con su sensibilidad, son sus deseos» (Castorina, 2016, p. 6).

experiencias de vida, con las trans subjetividades que se ven plasmadas en la escena y en los guiones. Este proceso psicológico le permite al teatro pedagogía, la posibilidad de reconocer esas identidades de esas realidades socio-culturales en las que están sumergidas, para generar espacios de reflexión.

Teniendo en cuenta lo que dice Gonzáles (2008) las representaciones sociales que construyen en la escena son una réplica de las realidades que ellas habitan o un reflejo de éstas, porque esas representaciones a través de la memoria y la dramaturgia evocan lo que está ausente. Por lo que las representaciones sociales que plasma el colectivo teatral, terminan siendo una construcción colectiva de significados, sobre las múltiples realidades que habitan los sujetos.

3.1.3. De la puesta en escena, a la denuncia social, cultural y política de los conflictos urbanos y armados, por parte del Colectivo teatral Piel Adentro.

La dramaturgia es esa posibilidad que le permite y le ha permitido al Colectivo teatral Piel Adentro poner en escena las representaciones de sus vidas y la de muchas otras mujeres, donde se conjugan múltiples relaciones de la existencia, que permite poner de manera estética en la escena, unas realidades que sobrepasan la imaginación de lo atroz, como lo diría Artaud (2011), es una suerte de atroz poesía que se expresa mediante actos estrafalarios donde las alteraciones del hecho de vivir, demuestra que la intensidad de la vida permanece intacta, y que bastaría orientarla mejor.

Los diálogos hablan sobre múltiples realidades que están situados en cada personaje, se encuentran en los testimonios de vida que salen del silencio y de sus sombras, para denunciar hechos que están entretejidos por la violencia, que logran emerger y romper el silencio gracias a encuentros entre mujeres, donde las relaciones se enmarcan por la sororidad.

El acto de narrar y transmitir en la escena, es una apuesta que el grupo tiene para que el público participe y sea consciente de las realidades territoriales que se encuentran en el país. Es una provocación para que el espectador no salga de ahí como entró, es un lugar donde todos/as son testigos del horror de la guerra y de la violencia urbana que existe. Como lo diría la directora de la agrupación «No es una narrativa del hecho crudo, doloroso, sino que tiene que ver con decir qué es lo que pasa de una manera que el público entienda y que el público participe como un espectador de lo que está pasando, que no sea ajeno a él, porque es una situación de su mismo territorio, de su mismo país, una situación que conoce o no conoce y se la están mostrando de una manera estética».

Son narrativas que tienen la intención de visibilizar y denunciar los diferentes niveles y formas de violencia que viven las mujeres, dentro o fuera de la guerra. Es una propuesta que ellas tienen por medio del teatro, que se encamina en la construcción de los sucesos, la resistencia de las mujeres, su resiliencia y la propuesta creadora; «porque no es quedarse con el dolor o ser las eternas víctimas ¡No! es el camino de construir una nueva subjetividad, que no la representa ser víctima», cuenta la directora.

Para ellas el teatro ha sido ese lugar que les ha permitido hablar de sus experiencias de vidas y también de otras mujeres. Es el espacio, donde logran contar las cosas que antes no tenían un lugar para ser dichas; «¡Ay! no, decir tantas cosas que antes no podía decir. Antes yo no decía nada, yo era callada, en cambio ahora puedo decir en las obras y lo más chévere, es que es una denuncia, aunque nosotras sabemos que es una denuncia —implícitamente da cuenta que en Colombia denunciar, tiene un alto riesgo para la vida—, pero yo no sé, como que nos da más

fuerza, a través del teatro nos da más fuerza eso». Pero también dentro de estos escenarios de denuncia, existe la necesidad de omitir algunos elementos que puedan poner en riesgo la integridad de las mujeres que cuentan cómo la violencia y la presencia de grupos armados han impactado en sus vidas, ya que en algunas presentaciones de sus puestas en escena parte del público son miembros de grupos armados; «A nosotros también nos tocaron varias obras donde ellos eran los espectadores —hace referencia a los actores armados—. Hubo una parte donde tuvimos que cambiar la obra por otra, porque por ahí estaban... —personas del territorio les dijeron— “es que aquí no pueden presentar esa obra” [...] “hagan otra cosa” y nosotras “ah, bueno”. Improvisamos ahí, hicimos otra cosa, pero fue complicado, fue complicado»⁵⁸.

La experiencia del teatro pedagogía es una herramienta que ellas han usado en la escena para visibilizar y denunciar; teniendo un sentido, un espacio, un contexto, con una intención de impactar al público, a la sociedad, no es un hecho de denunciar, por denunciar. Por ejemplo una de las mujeres cuenta que un día se fueron a la alcaldía de Medellín a realizar un acto performático:

«Nos fuimos para allá y nos hicimos afuera. Nos fuimos antes para que no se dieran cuenta —hace referencia a la seguridad de la zona y a los funcionarios de la alcaldía—, de pronto no nos dejaban entrar. Las mujeres iban graniaditas —normalmente en los performances de Piel Adentro, el colectivo los construyen con mujeres perteneciente a la Ruta Pacífica de Las Mujeres o con otros movimientos feministas y de víctimas—, mientras cada una se iba vistiendo y maquillando.

Cuando abrieron la puerta para ir a almorzar, comenzamos a decir “¿Saben cuántas mujeres han asesinado en su barrio? ¿Usted sabe cuántas mujeres han matado en su cuadra?” —a cada persona que iba saliendo de la alcaldía, se les acercaban a preguntarles, con una voz fuerte para que el incauto que iba pasando por ahí, se realizara esa pregunta así mismo, buscando de alguna manera darse alguna respuesta— “¿Usted sabe cuántas mujeres han matado en Medellín hasta hoy? ¿Sabe?”».

Después de captar la atención de los incautos que iban saliendo de los edificios gubernamentales de Medellín y de Antioquia, realizaron una obra de teatro allí, mientras otras mujeres ingresaron al edificio de la alcaldía de Medellín con la intención de denunciar hechos de violencia hacia la mujer, ya que no se les estaba permitiendo el ingreso.

Las representaciones estéticas que las mujeres de Piel Adentro han realizado a través de la dramaturgia, son un espacio donde los testimonios se construyen a través de las resistencias, las memorias, las voces y los cuerpos que tuvieron y han tenido que transitar por territorios y contextos de violencia armada y urbana, cuerpos que vivieron la trama de la violencia y que hoy en día son representados en la escena, encarnados desde una estética poética, para que el

⁵⁸ La construcción de la memoria en las víctimas del conflicto armado pueden ser influenciadas por parte de actores armados, ya que éstos en sus narrativas pueden imponer el silenciamiento de los hechos, para generar un olvido de los acontecimientos violentos, por lo que esto «puede ser la expresión de las formas de inscripción de los hechos violentos y reflejo así, del poder de las intenciones deliberadas de los perpetradores de tales hechos, el cual se puede explicar cómo el éxito del silenciamiento mediante la práctica del dolor, muerte y desaparición» (Aranguere, 2009, p. 42), también «es generado por actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro» (Jelin, 2002, p.29).

público comprenda una realidad que ha sido invisibilizada y normalizada dentro de nuestra sociedad colombiana.

Es un lugar de encuentro de múltiples voces que han vivido el horror de la guerra, voces que ya no están o voces de sobrevivientes y testigos del horror, que son puestas en la escena para que dialoguen, incomoden y cuestionen la realidad en la que el público está parado. Es una crítica social que se quiere poner ante los ojos del público, no es una crítica para culpabilizar o construir resentimientos en una sociedad que tiene grandes grietas de dolor, odio y violencia, sino es para que lleguen a lugares de diálogos que posibiliten el desescalamiento de la guerra y la violencia, desde los contextos cotidianos⁵⁹.

En una de las puestas en escena que Piel Adentro ha construido, se pone ante el público las realidades de violencia armada y urbana, denunciando y evidenciando cómo la violencia impacta los contextos y subjetividades de las mujeres, en su obra de teatro “Memorias desatadas, en bola atadas”:

Dos mujeres se encuentran transitando el escenario, una de ellas encuentra una prenda de vestir, la recoge y se sienta en el suelo. La otra mujer sigue transitando el espacio hasta que se topa con un maletín, ella se inclina hacia él y de ahí saca una carta, se sienta y la empieza a leer mientras la otra mujer empieza a rasgar la prenda que se encontró en el escenario:

«-Hola mujeres. Hoy les quiero contar mi historia.

-Me llamo Rosa, soy una mujer que le gusta mucho trabajar, amo el campo y la tierra.

-Es allí donde crecí.

-Desde pequeña, e incluso después de casada, viví toda la vida en el mismo lugar, en el mismo montoncito de tierra en donde diariamente madrugaba a trabajar; criaba animales, tenía una hermosa huerta y unos maravillosos árboles que me daban la comida y el sustento cada día.

-Para llegar allá, a mi paraíso, debía echar chalupa y luego burro...

-¡Ja! imaginaran ustedes la poca visita que recibía...

-No me importaba, amaba el silencio sólo acompañada por el viento, el sonido del arroyo y alguno insectos traviesos.

⁵⁹ «Significa un compromiso y una pasión que genera en quien multiplica el deseo de contagiar a sus grupos y comunidades. Asumirla como un camino para abrir espacios de intercambio, diálogo, creación de conciencia y construcción de propuestas. Inquietando a sí mismo/a y a los demás, integrando la realidad, preguntando a niñas/os, adolescentes, jóvenes, mujeres qué quieren para su barrio, su ciudad, su país y el mundo en el que viven y cómo quisieran cambiar las condiciones que les hacen vulnerables» (Corporación Jurídica Libertad, 2011, p. 27). Por otro lado, por parte de las propias víctimas se puede generar un silenciamiento de lo ocurrido, ya que puede ser un mecanismo de amparo, donde «puede ser la expresión de las situaciones de violencia, ante lo cual será una protección, ya sea a una amenaza vigente ya ante la necesidad de preservar unas condiciones psíquicas, morales o sociales alcanzadas mediante una historia personal que se narra sin hacer necesariamente referencia a episodios relacionados con la situación límite» (Aranguere, 2009, p. 42).

-Un día, la tranquilidad, mi tranquilidad se fueron con la brisa. Al principio eran sonidos lejanos que poco a poco se fueron acercando...

-Hasta que un día, estaban ahí, en la puerta, en el techo, en la ventana.

-Mi paraíso, se había convertido en un infierno, un reino del terror.

-Entraban y salían, no sabía cuándo volverían, vivía con el miedo constante.

-No podía pasear por mi verde montecito sin mirar a todos lados esperando lo peor.

-Finalmente, un día llegué a mi casa y estaba como si un huracán, hubiera arrasado con ella.

-Salí a buscar a mi hijo por horas. Jamás volví a verlos. Supe entonces que debía salir de ahí.

-Aun lloro, aún recuerdo.

-Todos los días, lucho para volver a mí paraíso y recuperar todo lo que me arrebataron.» (Memorias des-atadas, en bola atadas).

Es el relato donde se encuentran los testimonios de muchas mujeres campesinas que han tenido que abandonar sus territorios. Pero no es sólo abandonar aquel pedazo de tierra, es abandonar un lugar en el mundo donde se han construido como personas, es abandonar los recuerdos, la infancia, los lugares significativos de su identidad, es abandonar un espacio de existencia que está representado simbólicamente allí. Es llegar a ese instante de tu vida, donde tus recuerdos de tristeza, alegría, compasión, satisfacción, etc. del lugar donde te acunaste y viviste ya no estarán presentes como recuerdos próximos, sino que ahora se encontrarán allí como un momento trágico en tu vida, un espacio en el cual tuviste que vivir el horror, un espacio en el que llegaron hombres armados a destruir tu lugar y arrebatarle a tu hijo, para que después tuvieras que salir de allí, a lugares inciertos y hostiles, donde la realidad te iba a empezar a observar por encima de los hombros, con miradas de asco, de desprecio, con miradas indiferentes hacia tu dolor y a tu realidad ¡La despojaron de su vida!

Otras dos mujeres transitan el mismo escenario, lo recorren con los mismos pasos de las anteriores mujeres. Una de ellas recoge otra prenda de vestir que se topa en el camino, mientras la otra mujer llega al maletín, se inclina con dificultad, saca otra carta de allí y empieza a leer. La mujer de la prenda se acomoda y mientras leen la carta, ella va desgarrando aquella prenda, al ritmo de la lectura:

«-Mi nombre es Abigail Posso, me vine a la ciudad de Medellín desplazada del municipio de Betulia por la violencia y las pocas oportunidades que ofrecía el pueblo.

-Me recibieron en un evento de San Ignacio donde tenía alquiler para jóvenes estudiantes de familias acomodadas,

-Entonces necesitaba quien les ayudara con el aseo y la comida.

-las monjas les daba posada a las mujeres más jóvenes que venían del campo siempre y cuando trabajamos en la pensión.

-Luego conocí al padre de mis 5 hijos,

-Aquella época la recuerdo con frustración...

-Él sufría de esquizofrenia, por lo tanto yo era su campo de batalla,

-Me maltrataba, me arrastraba de cabello por toda la casa,

-Me forzaba a tener relaciones sexuales, fue una época muy dura para mí y para mis hijos.

-Decidía huir con mis 4 hijos ya que el quinto tenía una condición física de salud que impedía su desarrollo,

-Así que lo deje con la familia paterna,

-A los otros cuatro le busque internado de tiempo completo, en ese tiempo la religión católica ayudaba mucho y recibía en conventos a los niños por un monto mensual muy bajo, donde les brindaban estudio, dormida y comida; yo me embarque en buscar un trabajo, para ese entonces contratan muchas mujeres para trabajar internas en casas de familia, así que entre a laborar a una casa muy grande en el barrio Boston donde cocinaba y hacía aseo, con este trabajo pude costear la mensualidad de los internados, sin embargo fueron muchas las humillaciones y abusos hacia mi cuerpo por parte del patrón que tuve que soportar para poder costear los internados.

-Con el tiempo que sanaron mis heridas, tristezas e impotencia de no poder tener a mis hijos a mi lado y de pensar en ese hijo que prácticamente abandone...

-Conocí un ángel que encarnaba un hombre, tenía como oficio la pintura, empezamos como muy buenos amigos, saliendo algunos domingos que eran los días de descanso, iba a misa, luego iba a visitar a mis hijos a los internados y luego en la tarde iba a comer empanadas en el Parque Bolívar con él, hubo algunas ocasiones en que venía con mis hijos y entrábamos a la panadería los 6.

-Él conocía toda mi historia, compartía con mis hijos y conmigo, por otra parte era muy bueno, bondadoso, respetuoso y decía que me amaba, así que decidí aceptar su propuesta de matrimonio, tuvimos nuestra casa, un acuerdo de traer a mis hijos los fines de semana y vacaciones... de nuestro amor nació una hija que pudo crecer a mi lado, por fin como una familia» (Memorias des-atadas, en bola atadas).

Es la historia de tantas mujeres desplazadas por la violencia que llegaron al Valle de Aburrá, son historias que Piel Adentro construye a través de los relatos de sus historias de vida y de la de otras más mujeres. Esas historias, memorias, relatos y testimonios con los que trabaja Piel Adentro, son representaciones de aquellos cuerpos que aún siguen resistiendo los embates de

la vida y son testimonios de aquellos que ya no están. «En los cuerpos que todavía son memoria, es decir, en las personas que nos contaron sus recuerdos, sujetos que son todavía, pero no por mucho tiempo, un archivo aún rastreable pero que está a punto de desvanecer en el no lugar de la memoria» (Larios, 2018, pp. 333-334).

En la dramaturgia “Temen de día temen de noche” del Colectivo Piel Adentro, en su diálogo y narrativa, representa la violencia intra familiar que ejerce el hombre hacia la mujer:

Una mujer se encuentra en su casa haciendo el aseo; ella esta con el trapero pasándolo de lado a lado, mientras va escuchando en la radio la novela “La casa roja”. Ella se acerca un instante a su radio y le sube más el volumen. Entre los diálogos de la novela se alcanza a escuchar «Casa de víboras». En ese instante se escucha una voz masculina, es la voz del agresor:

«-¡Apague ese maldito radio....! (voz en off)». (Temen de día temen de noche).

La mujer con temor y prisa va hasta la radio y la apaga. Mientras ella continua con su trabajo en la casa, se vuelve a escuchar esa voz masculina:

«-¡Tonta...! Usted no sirve para nada... Gorda... Fea... Bruta...

-Hum... Usted sin mí se muere de hambre.

-Te vas a ganar una pela... y una mechoneada» (Temen de día temen de noche).

Se escucha un golpe, la mujer se encuentra en el escenario sobándose la cara con expresión de dolor y miedo. Se sigue escuchando la voz del agresor:

«-Así vas a aprender, degenerada!

-¡Sinvergüenza. desgraciada!...

-Escuchando esas novelas para aprender a ser infiel...» (Temen de día temen de noche).

La mujer sigue ahí en el escenario aturdida y pensativa por el golpe y por la voz desenfrenada que escupe odio y control sobre ella. La voz del agresor se continua escuchando, pero esta vez bajo otro tono:

«-Mi amor, perdóname, es que estaba muy nervioso y no sabía no lo que hacía...

-¿Ya te curaron esa herida? No se nota...

-Mi amor, te prometo que nunca más, nunca más» (Temen de día temen de noche).

Al silenciarse la voz del hombre, la mujer con gesto de negación y rabia, va a la radio y la vuelve a encender. Ella continúa con sus labores en la casa, hasta que estrepitosamente la radio deja de sonar y suena un golpe mucho más fuerte:

«-Te lo advertí desgraciada...» (Temen de día temen de noche).

También en el conflicto armado y urbano en el Valle de Aburrá, existe el fenómeno de las fronteras invisibles impuestas por grupos armados y combos. Esta problemática social es representada en una de las escenas de esta obra de teatro “Temen de día temen de noche”:

Una mujer ingresa a la escena mientras va sonando la canción “las curvas de esa chica”. Su andar y movimientos van al ritmo de la canción. Con una gran tranquilidad va atravesando el escenario como si ella fuera caminando por las cuadras angostas de los barrios periféricos de la ciudad; calles empinadas y derruidas por el tiempo, postes que están a pocos centímetros de las casas y de las angostas vías por donde pasan las motos y los carros. Cuando termina la canción un silencio embarga la escena, cuando se escucha «Pasar la frontera, tocar lo invisible, lo mínimo invisible, terreno prohibido, peligro escondido». La joven dice:

«-¿Por qué tengo miedo de mis amigos de infancia?

-¿Por qué muchos hoy no están?

-¿Por qué no puedo andar por mi barrio?

-¿Por qué no puedo andar la ciudad que soñé, donde jugué y crecí?

-¿Por qué me mataron?» (Temen de día temen de noche).

El escenario también es esa posibilidad con que el colectivo construye diálogos entorno a problemáticas sociales que se invisibilizan y que calla la sociedad. En este diálogo se evidencia la precariedad laboral y social que tienen que vivir las mujeres que ejercen la prostitución, el cual se da en un contexto que impera la violencia, la denigración, la humillación y el asesinato:

Una mujer aparece en el escenario, ella lo recorre con mucha angustia y preocupación, su cuerpo tiembla, no por el frío de la noche, ni por esa falda que le permite mostrar el cuero de sus piernas que son más llamativas ante la luz que genera los postes de esas lúgubres cuadras ¡No! es por el miedo que le ocasiona la noche y las calle desoladas, por los carros que pasan sin prisa con sus faros encandilantes, por los conductores que tienen aspectos anónimos e irreconocibles —Una voz en off se escucha—:

«-Salir en la noche, salir en el día, buscar, sobrevivir, asunto riesgoso...» (Temen de día temen de noche).

La mujer mientras sigue en su tránsito por ese escenario, dice:

«-Usas mi cuerpo,

-Lo disfrutas.

-Le haces muchas demandas y exigencias,

-Lo humillas,

-Lo violentas, me dices puta...

-Me hieres por dentro,

-Y luego lo matas.

-¿Por qué?, si mi cuerpo no es para eso

-Soy ciudadana y como tal merezco respeto» (Temen de día temen de noche).

Cuando termina de hablar, cansada y agotada, deja unas llaves en el escenario, muestra una fotografía, es la fotografía de Nubia, ella lo fija en la pared. Esa mujer que se ve en la foto, con un rostro distraído pero con mucha ímpetu, es una mujer que fue asesinada en el sector de Raudal en la ciudad de Medellín.

Capítulo 4.

La transformación de dolor por medio de la resignificación y reelaboración que construye el Colectivo teatral Piel Adentro

4.1 El movimiento de la experiencia dolorosa (la experiencia individual de la resignificación por el teatro pedagogía)

Dentro de la construcción de memoria y de las narrativas para las puestas en escena del Colectivo teatral Piel Adentro, yacen procesos que permiten darle un lugar y sobre todo un movimiento a las experiencias dolorosas ocurridas y transcurridas en contextos de violencia armada y urban.

Uno de los aspectos que posibilita esos procesos en los que la experiencia dolorosa se empieza a movilizar, es en las personificaciones en la escena. Se da gracias a que ellas entran en un momento de comprender aquel personaje, el rol y la ética que representan, es adentrarse en las diferentes formas de ser y pensar de ese ser, es darse la oportunidad de habitar el mundo desde el otro. La representación del personaje es la posibilidad de comprender humanamente al ser que se personifica, porque se hace desde el lugar del mundo en que se encuentra. La mujer que lo personifica, deja de habitar para habitar al otro, a la otra, es un acto que se realiza desde lugares que no juzgan y no señalan. La directora de Piel Adentro lo explica como: «En una obra de teatro, vos sos un actor y haces el rol del paramilitar, la ética del personaje no es tu ética, la ética es del personaje [...] Entonces yo como actriz o actor dentro de una puesta en escena, no puedo asumir la ética del personaje, ni el personaje puede asumir mi ética, porque yo estoy representando, cuando sea un monólogo de la vida de..., es la ética de..., pero si es un monólogo de la vida de una mujer prostituta, es la ética de la mujer que ejerce la prostitución, no de mi ética. Puede que coincidamos en cosas, pero no me estoy representando, o es como si yo estuviera representando una presidenta o estoy representando una mujer que va abortar, ahí me meto en la ética de ese personaje, no digo que sea buena o sea mala ¡No! No es mi ética porque no estoy en la situación. Entonces, cuando yo al personaje le pongo lo que yo pienso, lo que yo juzgo, lo que yo digo si es bueno o malo, si me gusta o no me gusta, me estoy confundiendo».

Por lo que el teatro en este simple acto de personificar y conjunto a otros elementos de la dramaturgia, permite como lo diría Tovar & Jay (2015) generar un entendimiento propio y un entendimiento sobre el otro o la otra, permite romper con la diferencia que nos divide, para empezar a tocar los profundos componentes de nuestros conflictos y reconocer nuestra parte de responsabilidad; para saber dónde nos duele y por qué, para revisar nuestros cuerpos y ver dónde recibo el miedo y el dolor para buscar ahí mismo los recuerdos que nos van a permitir sanar y crear mejor país. Es esa posibilidad de darle movimiento a aquel dolor que es transformado por parte de ellas para crear, impactar, denunciar y transformar las realidades de violencia que habitan en espacios públicos y privados.

El teatro pedagogía es ese espacio que les ha dado la posibilidad a las mujeres de Piel Adentro de hablar, de darle un lugar a los hechos que ellas y otras mujeres han vivido, es la posibilidad de hablar desde el mundo simbólico sobre el horror, hablarlo desde la emoción que la envolvía en esos momentos, hablarlo desde la emoción que le evocaba el hecho de recordar. Es la posibilidad de poner los hechos en un personaje, en un diálogo, en una fotografía, en un cuerpo, en una obra de teatro, es la posibilidad de relatar los hechos desde el mundo simbólico a terceros, a un público que pudo o no haber vivido de antemano el horror de la violencia armada y social.

Dentro de los primeros acercamientos que ellas tuvieron como colectivo teatral al teatro pedagogía, la dramaturgia y su construcción tanto en el proceso de la puesta en escena, como en la presentación misma de la obra de teatro o el performance, fueron acercamientos que desde sus inicios tuvieron la posibilidad de darle una forma al pasado, de darle la forma que ellas consideraban adecuado para su dolor, para trabajarlo, sentirlo y comprenderlo desde otros lugares posibles; «Nuestra primera creación donde empezamos como a mirarnos y a reflexionarnos y a volver a traer todas esas cosas que nos dolían, de las que teníamos que empezar como hacer catarsis y trabajarla, y pues en mi caso cuando escribí la parte que me tocaba, yo no pensé que me fuera a remover tantas cosas y llore, y me quebré. Una cantidad de emociones que... y no fue solamente conmigo, sino que fue con todas», cuenta una de ellas.

Esos primeros acercamientos que ellas tuvieron en la rememoración de los hechos pasados, para construir sus puestas en escenas, eran movimientos que empezaron a transitar esa identidad que en ese momento tenían alrededor de las experiencias de violencias vividas. Teniendo en cuenta a Mèlich (2001) esas identidades se empezaron a deconstruirse y construirse a partir de la rememoración, por lo tanto esas experiencias pasadas no solo las personales, sino las de las otras también, permitieron y permiten ese punto de encuentro entre todas esas subjetividades, para construir nuevas y posibles formas de comprender la realidad a partir de la narrativa, la memoria y la estética, para inscribirse en nuevas identidades construidas a partir de una identidad narrativa⁶⁰, la cual se expresa en la totalidad del lenguaje simbólico.

Comprendiendo el teatro pedagogía como aquello que «permite crear, movilizar, construir, soñar, curar, transformar, descubrir, reconciliar y establecer nuevas relaciones» (Tovar, Jay, 2015, p.351), el colectivo Piel Adentro a través de éste se permite construir desde los hechos doloroso como se ha podido evidenciar a través de toda la lectura hasta este punto. Empezar a construir desde éstos lugares, permite que cada mujer que se encuentra en la colectividad se afronte al hecho o a los hechos; una de las experiencias de las mujeres alrededor de esto, lo narra así:

«Cuando yo hago el papel de Ana Fabricia nadie lo quería hacer, porque tenemos una obra donde Ana Fabricia es la protagonista, donde matan líderes y lideresas: “Y bueno quién va hacer el papel de Ana Fabricia” —pregunta la directora del colectivo—, nadie lo quería hacer.

“Usted” —le dice a alguna de ellas— “No, ay no, no, no... yo no, no” —responde otra mujer—.

Ella me pregunta a mí y le respondo “No, yo no”. “¿Por qué?” —pregunta la directora— “Porque yo con solo escuchar la palabra de Ana Fabricia a mi ya se me venía toda su historia y todo lo que viví y yo terminaba llorando” —pensó ella en ese momento—. Yo le dije “No”. Ella dijo “Bueno, dejemos aquí y vamos mirando”.

⁶⁰ «Una identidad narrativa no es una identidad estable o sustancial, sino una identidad que se construye en la lectura del relato, en la respuesta, en la acogida del otro, de la ausencia del testimonio. La identidad narrativa del ser humano es un movimiento constante. Por la lectura y la interpretación de la identidad no cesa de hacerse, de des-hacerse, de re-hacerse» (Mèlich, 2001, p.50).

Nos vimos varias veces para continuar con la construcción de la obra. Entonces un día dice ella —la directora— “Ay no vino fulana de tal, que le hubiéramos podido decir que de pronto hiciera a Ana Fabricia” Y me dijo “Hágalo usted”.

Ella me dijo varias veces , y yo “Es que y no me he podido sentar y ver los video de Ana Fabricia. Yo no soy capaz, yo arranco y no soy capaz”, y me dijo “Es la oportunidad ¿No lo vas hacer?” y yo le dije “Bueno, yo lo voy hacer” porque ella dice una cosa, y yo a ella le copio.

Me fui para la casa, teníamos tiempo para hacerla porque era un proyecto [...] Ana Fabricia estaba cumpliendo un año e iba hacer una conmemoración del primer aniversario, entonces queríamos que saliera ahí, No Ana Fabricia como protagonista, sino saliera el rol de Ana Fabricia.

Yo inicialmente estaba haciendo el papel que sacó a las movilizaciones con un pasacalle invitando a las mujeres a que vengan a la movilización y ella me dijo —la directora— “Investigue lo de Ana Fabricia”. Entonces yo me voy.

Yo he visto varios videos de Ana Fabricia en internet y yo me voy para mi casa por las noches y me sentaba; llore, llore y apagaba. Bueno como que respiraba a los dos o tres días otra vez, lloraba, ya iba avanzando, ya le vi esta parte. Un día me dijo —uno de sus hijo— “Amá si a vos te duele tanto ver esos videos pa’ qué los ves. Siempre que vos estás ahí, estás llorando. Pa’ qué te mortificas con eso”. Entonces yo le dije “No, yo tengo que superar esto”. Y yo lo hacia ya cuando estaba sola, cuando los muchachos se iban, cuando los muchachos e iban para la universidad [...] y mi esposo trabajando.

Entonces yo con el bombillo apagado y me metía allá, eso me ayudó. Ahora veo ahoritica que estábamos escribiendo para el acto de ayer —hace referencia al día anterior en que se realizó esta conversación, donde el colectivo presentó la obra de teatro “La Relatora”—, ella me dijo —la directora—[...].

Entonces yo cuando mire los videos saque todo lo que dice Ana Fabricia, —en uno de los videos Ana Fabricia dice— “Yo sé quién me va a matar. Se quiénes son”. Yo lo saque de todos los videos que ella hacía de denuncia y que ella me contaba, del por qué la iban a matar, de la conversación y yo escribía palabras claves y ella —la directora— las acomodo y la obra salió, el papel».

Esos momentos de construcción que posibilita el teatro pedagogía, posee un momento íntimo el que permite rememorar, observar el dolor y sentirlo, para desde allí movilizarlo y exteriorizarlo, pero no como un sufrimiento, sino como una herramienta para la transformación social. Es el hecho de rememorar con un fin artístico y poético, con el fin de movilizar la palabra, el significado, para ponerlo en un lugar diferente, en un lugar que permite dignificarlo. Como lo diría una de las mujeres de la colectividad «Vea esto es enorme, esto no es una cosita así [...] Vuelvo al guión, no es que a mi me lo da alguien y yo sencillamente lo memorizo y me hecho mentolina en los ojos y lloro de otra manera como hacen los actores ¿cierto? No, esto es arrancarle raíces a la vida, no es fácil y eso te tiene que mover en todo el ángulo de lo humano».

El poner en la escena los hechos de violencia que han sufrido las mujeres de Piel Adentro, es la oportunidad que ellas se han permitido a través del teatro de visibilizar los hechos violentos

que ellas y otras personas han tenido que vivir. «La puesta en escena tiene las fuerzas de poner en evidencia, de develar las fuerzas que se esconden detrás de lo aparente. Plantea el conflicto desde otras miradas e incita al que está de testigo, tomar una posición, cuestionarse, conmoverse y moverse de su lugar de simple espectador [...] Y eso sucede porque tanto espectadores/as como actores/as se ven así mismos/as y a los demás en acción. Se reconoce y se identifica, en la medida en que ven más allá de aquello que los ojos miran, escuchan más de aquello que toca la piel y piensa más allá del significado de las palabras» (Corporación Jurídica Libertad, 2011, p.24). Por lo que el teatro y su denuncia en la escena permite poner ante los ojos de los testigos, lo oculto del ser, su emoción, sus sentidos y sentires de esas realidades. Es el teatro y su denuncia que ellas ponen en la escena, las que permiten darle movimiento y lugar a sus experiencias dolorosas; como lo dirá una de las mujeres de la colectividad «Ha sido muy sanador ¿Cierto? Por problemas de violencia que uno ha tenido, por toda la historia del patriarcado y todo eso. Entonces se ha podido como que uno empapar de eso y también sacarlo, sacarlo del cuerpo porque uno lo lleva y uno piensa que la culpa es de uno, por todo lo que pasó y no. Entonces a través de la obra eh... han subido las escalas de las expectativas, de ir subiendo e ir creciendo a medida que vamos haciendo teatro».

El teatro pedagogía les ha dado la posibilidad de transformarlo, de mirarlo y desde allí comprenderlo y trabajarlo. Es un lugar que les permite reflexionar entorno a los hechos de violencia que han tenido que vivir, es un dolor que trasciende, que va mucho más allá; como lo dirá una de ellas «Ya no duele, yo ya no tengo dolor. Entonces ya no es una dolencia de dolor para mí, es una dolencia por lo que está pasando con el país [...] Hay cosas que duelen, pero ya no duelen como antes. Yo lloraba “Yo no quiero nada... que pereza la vida... A ella no le toco ¿Por qué a mí me tocó?». Como lo dirá Tovar & Jay (2015) el teatro son procesos y actos liberadores, que permiten dar voz, posibilitan ventilar y llamar la atención de cosas que no se pueden expresar de otra manera. Es que construir y narrar a través del teatro desde sus múltiples lenguajes simbólicos a través del ritual, permite plasmar ahí los hechos cotidianos y los hechos que atraviesan las existencias de los seres. Son espacios que al ser ritualizados adquieren un carácter sagrado, más permanente, actos en los que se trata de dar forma y de cambiar algunos aspectos de la identidad, de la visión del mundo o las formas en que nos relacionamos.

La dramaturgia y el Colectivo teatral Piel Adentro, es aquel contexto que permite afrontar el miedo del recuerdo, el miedo del dolor, el miedo a volver a esos hechos del pasado para traerlos de nuevo al presente. Es la dramaturgia y la relación que ellas han construido a través de todo éste proceso lo que les ha permitido nombrar los hechos en la construcción de la escena y en la misma puesta en escena ante un público testigo de la barbarie, una de ellas dirá: «Si claro que he cambiado, sí ha permitido mucho, porque es decirlo ah... Es decirlo sin miedo, es como enfrentarnos...». Por lo que el teatro ha posibilitado esos movimientos en estas mujeres y en otras más que se han permitido transformar y sanar; «En esta Colombia, en esta Colombia que es tan bonita y todo lo que seguirá pasando, pero ¿Cómo transformar a través del teatro? Es como mi respuesta, es como decir “Cómo si estás en un grupo te podes sanar. Si te reunis con mujeres te podes sanar”. Por qué no vamos conversando y vamos tejiendo, y hilando, y vamos tejiendo, y tejiendo, y tejiendo», dirá una de ellas.

Dentro de uno de los ejercicios dramatúrgicos que ellas trabajaron para el teatro pedagogía, hay uno que se llama “El teatro íntimo”, este ejercicio posibilitó que ellas pudieran sacar sus experiencias de vida que estuvieron enmarcadas en la violencia y claro está otras más. Este ejercicio posibilita darle un lugar a ese dolor que se encontraban en ellas inmóvil, inerte, para empezar a darle movimientos y formas, para construir memoria; «A mí me gusto mucho que

el año pasado hiciéramos “El teatro íntimo”. Salió así, como de la nada; de un proyecto que se estaba trabajando con una mujer extranjera, no recuerdo el nombre y ahí sacamos eso que ni siquiera nadie de la familia conoce. Lo hicimos entre... —tres mujeres de la colectividad—. Fuimos las únicas que llegamos y a mí me encanto mucho eso porque me ayudó mucho, y la memoria la estoy construyendo conmigo misma ¿cierto? y a mí me pareció bueno eso, porque yo traigo cosas de la violencia, pero ya no es tan dura, ya no me duele tanto. Ya no siento que me tengo que esconder de todo el mundo».

El ejercicio del “Teatro íntimo” que estas mujeres trabajaron, fue esa posibilidad y es hoy en día es esa posibilidad de observar el drama, para percibir aquellos significados ocultos que se encuentran allí, sus principios estructurales, de tener la posibilidad de pensar múltiples soluciones a los conflictos que allí se manifiestan, por eso el origen de la palabra “teatro” que viene del griego y significa “lugar para contemplar” —lugar de representación que se da por medio de un ritual—. Es el ritual el que permite reinterpretar y deconstruir símbolos, dar nuevas lecturas con el fin de transformar los significados Tovar & Jay (2015), por lo que el dolor en torno a ciertas experiencias de vida que se comprenden y se reconoce a través de la dramaturgia se resignifican y transforman; como una de ellas dirá «Todavía siguen doliendo cosas y eso que todavía seguimos viviendo. Eso no se puede borrar —hace referencias a los hechos violentos que han vivido—, porque es una huella que queda, pero ya más suave, más suavecita».

El dolor de los hechos cuando son encarnados y personificados en la escena, posibilita afrontar aquellos hechos, permitiendo que la persona empiece o continúe en el proceso del duelo, de la pérdida: la escena es aquel reflejo que simbólicamente desde sus múltiples posibilidades de testimoniar, posibilita hablar del ausente, de aquella memoria que fue arrebatada por la guerra y la violencia. El testimonio en la escena es el acto de no olvido de aquellos que ya no están, pero que el Colectivo teatral Piel Adentro se atreven a traer a través del teatro:

«-Yo no soy cuerpo; yo soy la esencia de aquellos que se fueron, de aquellos que vinieron, de aquellos que aun sin querer pusieron su sangre ¿Será que los tuyos también...? ¿Será que los tuyos mucho más? ¿Será que tu compañero? ¿Será que tu hijo? ¿Será que los tuyos?...

-Y viene una vieja decrepita a decir. Despertemos los muertos del movimiento, porque todos los tenemos, porque tenemos mucho dolor, porque tenemos». (Monólogo performático).

Piel Adentro es ese espacio en el cual se han permitido poner la palabra sobre la escena, su intimidad, sus dolores. Es una propuesta construida por la colectividad, en la cual no es solo entender las causas de las violencias, sino en crear múltiples posibilidades para generar cambios a través de lo poético y estético, para poder resquebrajar ciclos de violencia. Se trata de posibilitar mundos y realidades más allá de los conflictos y las desigualdades, donde puede convivir la diversidad.

4.2. Los movimientos del Colectivo teatral Piel Adentro

La dramaturgia es un medio que posibilita la transformación de los contextos y las formas de comprenderlos, donde se cuestionan y se posibilitan cambios en el abuso del poder, la violencia y la desigualdad social. El Colectivo teatral Piel Adentro, en la puesta en escena construye esa posibilidad de transformación, por medio de la deconstrucción y reconstrucción de los

significados de los hechos vividos tanto para las actrices como para el público, donde la emotividad con la que ellas construyen sus puestas en escena, permite encarnar la violencia de una manera estética agitando sus subjetividades.

Es que la experiencia a través del teatro pedagogía que ellas han tenido, les ha posibilitado una resignificación de los hechos y contextos en los que habitan, ya que en el proceso existe una contemplación, búsqueda y comprensión, de sus procesos de vida y del entorno que las rodea; como lo dice la directora de la colectividad «El teatro pedagogía es donde se escarba, donde todas las emociones se cruzan con el diario vivir, con lo que veo, con lo que escucho, con lo que ha pasado, con lo que le pasa a este, a este, a este... Donde no se va por reconocimiento de..., donde se va por una apuesta hacia la otra y el otro dentro de una sociedad». Este teatro que ellas construyen a través del teatro pedagogía, es un espacio que les permite a estas mujeres construirse desde el lugar de ellas mismas, desde sus experiencias y realidades, es un espacio para comprenderse a ellas mismas y es un espacio que permite comprender una sociedad sumida en la violencia.

La dramaturgia en este caso, es ese proceso que permite que las mujeres de la colectividad lleguen a un punto de diálogo con ellas y con su realidad externa, donde la comprensión y significado de los hechos vividos van tomando vuelo dentro de un proceso catártico que posibilita la transformación de esas experiencias de vida, que se da gracias a que ellas se permiten narrarlo y tienen la posibilidad de hacerlo dentro de un espacio artístico que es la dramaturgia. Como una de ellas lo dice entre risas nerviosas « Ja, ja, ja, ja, ja.... Eso no tiene que hacer catarsis, pues uno lo hace eh... y antes de eso a uno le pasan muchas cosas por la mente de cómo transformarlo ¿Cierto? De ya contarlos de otra forma, porque antes se contaba con lágrimas, como con miedo, con temor, como con “Ay no, no, yo no puedo decir esto porque... o esta palabra”. A mí me pasa mucho con las palabras ¿Cierto? “Ay, yo no puedo decir esto porque no... eso es muy riesgoso” ¿cierto?». Esas narraciones que transitan en la escena, también recorren los espacios en los que han sucedido los hechos de violencia armada y urbana, donde se confrontan las realidades del pasado y del ahora, para construir nuevas posibilidades: «Nosotras presentamos la obra de teatro “La Relatora” en la Comuna 13 y de la Comuna 13 pues es mi historia —esa historia habla del desplazamiento dentro de la misma ciudad de Medellín que ella sufrió a causa del conflicto armado y urbano—, entonces es una cosa de arriesgarse uno, como que se arriesga a contar lo que ellos están viviendo allá, porque es una historia de allá, de desplazamiento y toda la violencia que paso. Entonces muy teso, porque nos tocaba con grupos armados —hace referencia a que dentro del público al que les estaban presentando la obra de teatro, se encontraban miembros de grupos armados—».

Cuando se posibilitan esos espacios en la dramaturgia, en los que hay una construcción de memoria, donde el pasado y la rememoración se encuentran en el presente, se hace una interpretación a la luz de la experiencia subjetiva y bajo las necesidades del presente. Por lo que el pasado y la rememoración de los hechos, posibilitan una transformación de la experiencia pasada; porque el pasado no permanece fijo e inmutable, sino que las comprensiones y significados que tenemos de los hechos que se construyen a través del momento presente en el que se evocan aquellas memorias, donde los hechos del pasado nunca serán transformados, pero si sus formas de comprenderlos e interpretarlos Vázquez (2001) . Por lo que el proceso dramático con el que construyen la escena el Colectivo teatral Piel Adentro, posibilita que las interpretaciones y significados de los hechos violentos vividos, tengan una re-interpretación y una resignificación, tanto individual como colectiva. Donde la transformación de esas experiencias se da gracias a que ellas les dan vida y movimiento a través de la escritura, el cuerpo, el objeto, a través de la dramaturgia en sí misma. Una de ellas lo

comprende como: «Cuando nos vamos cruzando todas las que van llegando por medio del teatro y bajo la herramienta del teatro pedagogía, eso fue otra cosa; de abrir otra puerta más grande, donde vos podías escoger la escritura de tu cuerpo, que ta, ta, ta... y cómo yo voy transformando esos que viví yo, que viví yo, con el tiempo».

Dentro del desarrollo y construcción de la dramaturgia de la colectividad, existe la apuesta de transformar significados construidos alrededor del conflicto armado que minimizan los hechos de violencia o los hacen entender de una manera insignificante para el tercero, posibilitando una dignificación de aquellas personas que sufrieron los acontecimientos de la violencia armada y urbana. En el “Monólogo performático” una de las mujeres de Piel Adentro trabaja el término “falso positivo”; el propósito de poner estas palabras en la narrativa poética, tiene la intención de ir más allá de la comprensión de ésta, para que el público reflexione que un falso positivo no son solo asesinatos, sino que son ejecuciones extrajudiciales, por lo que son asesinatos cometidos deliberadamente por parte de agentes del Estado, que en su época no solo tenían la intención de inflar las estadísticas del conflicto armado a favor del aparato estatal, sino que fueron estos métodos para silenciar y amedrentar a poblaciones civiles del país:

«-Los bautizan como falsos positivos. No, no son falsos positivos, son asesinatos» (Monólogo performático).

Las transformaciones de los significados que ellas van desarrollando a través del teatro pedagogía, es un tejido que también se encuentra más allá del teatro, porque los contextos cotidianos permiten que se vayan introduciendo nuevos elementos, posibilitan reinterpretaciones de los hechos vividos, porque cada persona tiene algo que decir, algo que contar. Cada persona necesita hablar, por eso todos somos memoria y la memoria nos permite darle un lugar a los hechos, independientemente del espacio desde donde se construya:

«-Yo seguiré tejiendo.

-Hay tantos recuerdo en esta cabeza, pero usted es memoria, usted es memoria, usted es memoria, usted, usted, usted, usted, usted...». (Monólogo performático).

Es llevar las experiencias vividas a la dramaturgia; de un conflicto armado y urbano, que ha impactado a las mujeres y a una sociedad. Con la intencionalidad de transformar las formas de comprender las relaciones por medio del lenguaje simbólico, por medio de la resignificaciones tanto individuales como colectivas. Porque en las puestas en escena como “¡Huy, como la quería!”; habla de la posibilidad de despojarse de las ataduras que se construyen alrededor de un hombre, el cual despoja a una mujer de su realidad y libertad, pero ella por medio del empoderamiento de ella misma y permitiéndose dar lo que ella misma necesita, rompe esas cadenas:

Una mujer se encuentra frente al espejo, sentada se mira a través de él, se detalla, se admira, se empieza a reconocer:

«-Esta imagen que reflejo, no soy yo, yo soy más que esto,

-Soy alegría, amor y tranquilidad...

-Esta imagen que se refleja no es la búsqueda ideal,

- Es el ser humano que habita en mí,
- Esta imagen que se refleja, no es materia,
- Es la piel que sostiene, mis huesos
- Tras los años, no quiero ver el esqueleto viviente de una humana que camina,
por las calles, dejando de ser yo, por ser otra,
- Esta imagen que veo, es una mujer que ríe y también llora,
- Esta imagen que yo veo contiene mis pensamientos.
- Me quiero tal y como soy
- No necesito tu aprobación
- Con mi ropa me siento libre
- Nada me puede dañar
- Soy única
- Soy auténtica
- Me quiero
- ¡Cuánto me amó!». (¡Huy, como la quería!).

También es construir por medio de la escena esas posibilidades de la transformación social, donde la sororidad y la empatía son elementos transformadores de esta:

Las mujeres que se encuentran en la escena, son mujeres que representan madres que han perdido a sus hijos a causa de las balas, por un reclutamiento forzado, legal o ilegal. Madres cabeza de familia que a través del oficio del reciclaje, entre vicios y peligros, rebuscan en la basura para alimentar a sus hijos. Mujeres que viven a través de las ventas ambulantes bajo los peligros de la calle y la precarización laboral. Madres que tiene que trabajar con sus hijos al lado porque no tienen la capacidad económica para dejarlos en una guardería y llega el ICBF para llevarlos a centros de restitución de derechos. Mujeres que han sido asesinadas, violentadas y ultrajadas bajo la complicidad de una sociedad patriarcal. Mujeres que han sufrido la violencia por ser mujeres, por ser madres, por ser...

Todas esas mujeres que se encuentran representadas en la escena, empiezan a recorrer el escenario, asoman sus rostros a través de marcos de madera que se encontraban en el piso, miran hacia el público y cada una de ellas desde su lugar y experiencia, dirá:

«-Yo creía que estaba sola,

-Pero hoy veo que somos muchas personas, hombres y mujeres, con los mismos problemas de pobreza y desempleo

-todas nos unimos en un mismo caminar...

-Con miradas diferentes,

-Con búsquedas,

-Con historias,

-Con esperanzas,

-Con amor y decisión,

-Con muchos sueños,

-Con estos cuerpos que no se tocan, ni se matan...

-Ya no me siento culpable...

-Sigo haciendo mandados

-Pero con sueños de resistencia,

-De transformación y lucha

-Por mí y por las demás.

-Mi hijo no fue el único

-Son miles y miles de muchachos y muchachas asesinadas,

-A lo mejor esto que me pasó le sirve a las otras que están buscando los hijos.

-Pero seguro Mario que algo voy a conseguir

-No me voy a quedar loca y de aquí voy a salir

-Por eso, este largo caminar,

-Por eso mi lucha y mi entrega por los derechos humano...» (Salidas del laberinto).

Se toman de las manos, hacen un círculo entre todas y a unísono dicen:

«Porque somos mujeres con esperanza, comprometidas con nostras mismas, con tu historia, con la tuya, con la tuya, con la tuya, con la de quienes vendrán, para

que encuentren territorios y comunidades posibles de vivir con dignidad....»
(Salidas del laberinto).

Si bien el Colectivo teatral Piel Adentro en sus puestas en escena hablan del horror, la barbarie, el sufrimiento y la inhumanidad de la guerra, ellas como colectividad le apuestan a ir mucho más allá del hecho victimizante. La intención de ellas por medio de las representaciones en escena, es a la dignificación y empoderamiento de las personas que han sufrido hechos victimizantes en la guerra. Como lo contará la directora de la colectividad «El ser víctima no las representa, porque en un país donde se ha cambiado la identidad de una persona, por el de víctima y la persona se lo cree, se queda en la condición de víctima y ese camino de entender que es una situación donde fue víctima de... por algún hecho concreto... ¡Pero eso no son ellas! ¡Ellas son ellas! Que se reconozcan como sujetos, no como objetos de lástima, ni de limosna, ni objetos de planes donde ellas no han decidido nada».

Dentro de una de las escenas de la obra de teatro “La Relatora” se vé como el relato, los usos simbólicos del cuerpo y de los objetos, buscan darle un empoderamiento y dignificación a todas esas personas que han vivido hechos victimizantes en el marco del conflicto armado y urbano:

La mujer que ha visto pasar el tiempo bajo relatos de violencia, continúa al frente de su máquina de escribir; ella toma pausas para aclarar su mente y sentimientos, para continuar escribiendo en esas trochas del recuerdo. Entre una de esas pausas largas y con suspiros extensos, a la mujer le embarga el afán y la preocupación, por lo que se aventura a escribir con velocidad y desespero. Bajo ese ritmo, ella da cuenta que esta fallando algo, se da cuenta que su gran amiga la máquina de escribir esta fallando. Mueve la máquina, la observa y empieza a decir:

«-No te podes quedar quieta amiga mía, hoy no por favor, todavía no.

-No hemos terminado.

-Dile a tus cansadas teclas, que no es el momento, que las palabras que nos atormentan, aquellas que trajeron las historias de las mujeres: genocidio, empalamiento, tortura, masacre, extorsión, violación, descuartizamiento, desaparición...» (La Relatora).

Con un rápido movimiento tomó con fuerza la máquina de escribir y casi gritando le dice:

«Dile a mis amigas tus teclas, que eso que hemos escuchado, aquello que hemos vivido, ese dolor, no se puede quedar así» (La Relatora).

Continúa hablando con su amiga y con un rostro de preocupación continua:

«-En mis desvelos me pregunto ¿Cuándo recibiremos las historias de resistencia de las mujeres?

-¿Cuándo tus teclas envejecidas, juntarán las palabras verdad, justicia, reparación?

-¿Cuándo escribimos historias de no repetición? (La Relatora).

4.3. El acto transformador

Como se a visto durante todo el texto, la dramaturgia es el escenario en el que se pueden crear otros mundos, con otros dioses, otras relaciones y otros destinos. El tiempo que se construye en la dramaturgia actualiza el tiempo del origen y por lo tanto permite re-crear y re-inventar el mundo, no solo representarlo tal y como es (Corporación Jurídica Libertad (2011)).

Dentro de ese universo de la dramaturgia, de la representación en la escena, se encuentra el personaje; ese personaje que transita por todas esas posibilidades de universos y realidades que atraviesan las mujeres de Piel Adentro; el personaje que las representa, que representa a una sociedad; el personaje que busca transformar las posibilidades en la escena y el que busca impactar a ese espectador inmóvil, a ese espectador testigo.

Los personajes que las mujer de Piel Adentro construyen, les posibilita poner en esos lugares su voz, su dolor, su rabia, su impotencia y sus miedos. El personaje que ellas construyen por medio de las herramientas del teatro pedagogía posibilita que se dé el encuentro de múltiples testimonios, que llegan ahí por medio del arte para construir la memoria, la denuncia, el significado de sus múltiples realidades. La personificación de los hechos victimizantes que ellas construyen a través del personaje, les posibilita mirarse como si fuesen un espejo o un reflejo, les permite tomar distancia de ellas mismas para desacomodarse, permitiéndose verse como si fuesen un tercero, para que desde allí construyan esos nuevos espacios para habitarse.

La dramaturgia que ellas construyen, es ese espacio que les posibilita transformar la experiencia dolorosa, donde se le da un lugar a esos hechos por medio de la narrativa, la denuncia, la memoria, el testimonio. Es el lugar que han construido a través del teatro pedagogía para plasmar las injusticias sociales por las que atraviesan las personas que fueron trastocadas por el conflicto armado y urbano. De igual forma es un lugar que le apuesta a la construcción de nuevos significados y posibilidades a través del mundo simbólico que permite la dramaturgia.

El teatro es aquello que les ha permitido a las mujeres de Piel Adentro darle un lugar diferente al dolor, les ha permitido sacarlo de adentro del ser para posicionarlo y mostrarlo en la escena. Sacar ese dolor les ha permitido mirarlo, comprender aquellos hechos que han transcurrido en sus vidas. Les ha permitido comprender ese conflicto armado y urbano. Esa comprensión de los hechos y los lugares que las movilizan. Les permite comprenderlo sin juzgarlo, sin señalarlo, permitiéndoles ponerlo ante los ojos de un público para que lo comprendan; desde dónde llegó, cómo se enquistó y cómo a partir de ahí se empezó a movilizar para transformar y construir. Ese dolor que está al frente del testigo, es el dolor de ellas, de las otras/os, es un dolor que no es ajeno para el otro, sino que es tanto de ellas como de los otros.

Esas experiencias dolorosas que en la construcción de la dramaturgia van tomando forma de testimonio y de memoria, le dan ese camino para poder hablar de los hechos violentos que han sufrido tanto ellas como otros desde la emotividad, desde lo subjetivo, desde esas experiencias encarnadas, desde el testimonio del ausente. Ese camino posibilita romper los aspectos planos de lo estadístico y numérico, rompe con esos informes que los ponen con la simpleza de un nombre o de un oficio, para permitirse encarnar y hablar de ellas y ellos, hablar del ser:

«Alguien se acordará de Hugo Zapata –líder sindical asesinado– ¿No? Otro archivado y solamente...

-Yo resisto a ser un número, yo me revisto porque yo tengo una historia, porque yo he construido sociedad y él también, él también construyó sociedad». (Monólogo performático).

El teatro pedagogía como elemento que posibilita transformar las experiencias, permite movilizar y re-hacer el personaje, la escena, el cuerpo, porque el trabajo que se construye desde Piel Adentro permite darle movimiento a los sentimientos, memorias; revolver el ser para redescubrir los miedos, los dolores y rabias, para transformar. Como lo diría «Sábato (...) “Ante el horror hay una súbita y radical deconstrucción de la subjetividad. Lo que creíamos ser queda quebrado y roto. Entonces ya no sabemos quiénes somos, qué somos, ignoramos la respuesta a la pregunta ¿qué es el ser humano?”» (Mélich, 2001, p.46) y es acá donde la construcción de la dramaturgia que ellas realizan, permite re-construirse y re-identificarse.

Esa memoria que ellas construyen, le apuesta a resignificar la experiencia dolorosa vivida que busca construir una sociedad sin guerra, una sociedad que trascienda sus conflictos armados internos por medio del diálogo. Le apuestan a la transformación de la violencia armada y social. Es una lucha que ellas llevan por medio del arte poético.

En una de las escenas del “Monólogo performático” la mujer con su caja musical dándole cuerda y entre sus otros objetos, continúa recordando y testimoniando, continúa hilando todos esos recuerdos que trae del pasado al presente, todos esos hechos que ha vivido a lo largo de su vida:

«-Claro, claro... nadie le da miedo morir ¿cierto?

-A vos te fumigaron desde el aire ¿Cuántos tiros te metieron? A pero que, por eso...

-A vos, a vos, a vos. También te silencio la policía y te empapeló, claro ¿será costumbre, empapelar a la gente? ¿era costumbre? ¿A usted les han empapelado algún ser querido?» (Monólogo performático).

La mujer entre sus recuerdos y objetos, toma su caja musical; la observa con la añoranza de recordar algo, quizás con la intención de regresar a través de sus recuerdos a épocas pasajeras. Le da cuerda al instrumento, mientras continua hablando:

-A mí sí ¿Saben por qué escucho esta musiquita? Por los que se fueron, porque hablar con ellos desde esta lógica no es mucho, porque lo que tengo... lo hago por los que se fueron, por tu hijo mamá, por tu hermano, por tu hermano, por tu compañero del caminar.

-No me mires triste, vos tampoco, vos tampoco.

-Para mí la historia no es fácil aprendérmela ¿cierto que la historia no es fácil? ¿cierto que la historia no es fácil?» (Monólogo performático).

El teatro es esa posibilidad de darle un sentido más allá del dolor a los hechos victimizantes, son lugares en los que se rememora con la intención de cambiar y transformar.

«-Hoy se derraman lágrimas por los compañeros, por los hijos, por los padres. Escucha, escucha compañero de camino, escucha niño...

-Porque no nos podemos volver seres inertes, seres sin sentimientos. Necesitamos aquí a nuestros padres, a nuestros hijos, a nuestros hermanos, a nuestros parceros, a nuestros compañeros de movimiento. Siquiera hoy por un instante, porque seguro saldremos de aquí y esta mujer, esta vieja que viene a recordarlos, también olvidará.» (Monólogo performático).

Este tipo de dramaturgia que construye y presenta Piel Adentro, posibilita crear esos lugares que ellas han necesitado, esos lugares donde han dejado sus experiencias con la intención de dignificarse a ellas, a la otra, al otro.

La mujer continúa en sus reflexiones; entre el ayer y el ahora; entre sus recuerdos y el presente; entre sus experiencias y su cajita musical:

«-¿Qué les pregunte?

-¿A cuántos de ustedes les han asesinado los hijos, las hijas?

-¿Será que suaviza un poco el alma?

-Las carpetas que pongo aquí son nuestros compañeros, son seres humanos.

-¿Será que suaviza un poco el alma?

-¿Cuántos hijos perdemos en las familias? ¿Cuántos de estos asesinados? ¿Cuántos archivados? Aún sin nombre ¿Cuántos desaparecidos?

-Ustedes se dan por bien servidos amándolos desde el alma; porque hoy los traemos desde el recuerdo. Con una que otra lágrima por los que ya no están. Que hay muchos y que habrán más, que habrán muchos más. No dejen, no dejemos que se conviertan en un solo número, porque usted engendro, porque usted pario, porque usted engendro, porque usted parios, porque son mi sangre, porque son la tuya, la tuya, la tuya, la mía.

-Yo sé que estás aquí y tus compañeros también. Yo sé que a algunos se nos agua los ojos, porque... Ni el tuyo, ni el tuyo, ni el tuyo... ni el de ellos, ni el de ellos. Para los que no están, para los que trajo a la memoria, en un país de tanto conflicto. Yo pido un aplauso para ellos.

-¡Sin olvido! ¡Sin olvido! ¡Sin olvido! ¡Sin olvido! ¡Sin olvido! (Monólogo performático).

«La transformación que ellas han logrado, la sanación, entonces yo sí creo que desde el arte se sana, yo sí creo que haya sanación desde el arte, que el arte permite al ser humano ser un artista en su vida y disfrutarlo, aún revisando el dolor. Otro, es que se ha logrado aportar a sensibilizar a un país que pareciera ser tan insensible, pareciera ser, porque mucha gente no lo es, es una propuesta... es un granito de arena, es una gotita de agua dulce en el mar salado, en la inmensidad del mar, sin embargo es la cuota que tengo para dar, porque muchas personas se

que no cambiarían ni la telenovela, ni el partido de fútbol, ni el realiti, ni los seriados, tal vez ni los noticieros, por ir a ver una obra de teatro, porque esto nos tiene ya alienados, de darles lo que les gusta suave; “usted es diabético, no importa, coma confite, véalo ah... coma torta dulce, véalo ah...”, claro le sabe bueno, sin embargo no sabe a ciencia cierta como le esta haciendo daño. Una obra de teatro, “no tan maluco, que pendejada esas señoras, que van hacer, mire que tan viejas.... No, no, qué bobada, no, no, no” ¿Sí? Quien se dan la oportunidad de escuchar lo que las mujeres ponen en escena, yo se que no quedan igual, algo les pasa por sus cuerpos, entonces es eso, la satisfacción Santiago de estar poniendo la gotica de agua, tal vez no apagara el incendio, pero a esa minúscula partícula, le llega algo frío que le alivia» (Directora Piel Adentro).

Última escena de “La Relatora”:

Sobre la escena se encuentran cuatro cuerpos y un racimo de flores, todos están cubiertos por la muerte, por una manta negra que les apagó la vida a causa del conflicto armado y urbano, a causa de manos ajenas, a causa de cuerpos sin rostros. La relatora tiene su cara sobre sus dos manos, al frente de ella la mesa con su máquina de escribir.

Una mujer ingresa a la escena mientras sus cuerdas vocales empiezan a vibrar, al tiempo que los oídos de los testigos, zumban ante las melodías de las cigarras que expulsa aquella mujer— se encuentra cantando “Como la cigarra” de Mercedes Sosa—. Ella sin prisa y al ritmo de su voz, empieza a retirar esos mantos negros sobre los cuerpos que se encuentra allí y la relatora va tapandolos con mantos de colores violeta, amarillo, azul y blanco.

Al finalizar la canción, comienza a sonar “Razón de vivir” de Mercedes Sosa, los cuerpos que se encuentran tapados por las mantas de colores, empiezan a tomar movimiento, se levantan al ritmo de la música. Una esperanza y alegría inunda el espacio, los cuerpos danzan entre ellos con movimientos de vuelo y libertad, entre el público y ellas, entre sonrisas y lágrimas, entre la esperanza y la transformación.

Éste es el último y primer acto en el que se está transformando el lenguaje, el mundo simbólico desde donde han construido. Es el acto íntimo de todas y todos donde se nos invita a transformar y transformarnos.



61

¡NUNCA MÁS!

⁶¹ Salazar, S. (2018). La Relatora [Fotografía].

Reflexiones finales

He llegado acá y con sinceridad a usted el que me lee, le quiero contar que no sé en qué espacio colocarme como investigador, si bien me he encontrado en todo el documento como un vehículo de interpretación y ¿por qué no? de narrador y expositor, no se cómo continuar, por lo que he tomado la decisión de posicionarme ante usted, como aquel testigo que logro evidenciar parte de la construcción del teatro pedagogía que realiza cada una de las mujeres de Piel Adentro y ahora es mi deber despojarme de las ataduras que me he impuesto, ataduras que solo me generan dudas y miedos al asumir esta investigación y reconocer los resultados de ésta.

Quizás el mayor miedo con el que me encuentro acá es de reconocer la dificultad que tengo en estos instantes de decirle que es lo “nuevo” o “novedoso” que encontré en esta investigación, porque lo que hallé en el Colectivo teatral Piel Adentro como testigo no es mío, es de ellas, de Piel Adentro, porque todo lo que escribí son lo que ellas me permitieron ver y también lo que yo logré comprender y sentir. Porque este documento expresa de alguna manera u otra la realización que se construyó entre ellas, la creación colectividad y yo como testigo, y no es mi deseo apropiarme de sus conocimientos y experiencias.

El aspecto principal que encontré y evidencie, fue todo el proceso que construye el colectivo teatral Piel Adentro a partir de la memoria y la transformación. Éste se comprende a partir de la manera en que yo construí la ruta de análisis y el entendimiento de la construcción de la memoria o memorias por parte de ellas. Esa ruta que se desarrolló para resolver el objetivo principal de esta investigación, se dio a partir de reconocer a la memoria como un proceso de construcción que contiene múltiples elementos, como la memoria misma, pero esta memoria no se podía comprender sin los procesos de creación del teatro pedagogía por parte del colectivo y sin los procesos individuales de las mujeres. A partir de la correlación de esos tres elementos macros se llegó a esta investigación y a estas conclusiones.

El procesos de memoria para la transformación del dolor en el Colectivo teatral Piel Adentro, es un proceso conjunto, el cual contiene elementos movilizadores para tal propósito, estos elementos se encuentran interrelacionados y son dependientes de cada uno como un sistema. El primero es la memoria, ésta se encuentra compuesto por las Memorias Colectivas y las Memorias Individuales, que cuando se interrelacionan llegan a la conjunción de la memoria subjetiva, la cual se dimensiona en los guiones y en las puestas en escena. El segundo elemento son los procesos de rememoración por medio de los recuerdos colectivos o de las construcciones de sus propias experiencias individuales y esos procesos de rememoración los posibilita múltiples elementos de la dramaturgia. El tercer elemento son las construcciones de significados tanto de las que se dieron en los momentos victimizantes, como las que se empezaron a reelaborar en los procesos de construcción dramática y en la escena, expuestas por el mundo simbólico; estos significados son tanto colectivos como individuales, los cuales son contenedores de múltiples cargas emocionales, que son expresadas en la escena misma. Todos estos elementos se terminan configurando como una metodología que posibilita y posibilitó procesos de transformación del dolor de los hechos victimizantes dentro de Piel Adentro.

Dentro de todo el proceso metodológico que desarrolla el Colectivo Teatral Piel Adentro, quiero rescatar ciertos elementos que a mi consideración, son esos hallazgos o aspectos que en su mayor medida permiten la transformación del dolor, entendida desde los procesos de resignificación de la experiencia dolorosa.

Las diversas puestas en escena que personifica diversos acontecimientos de ellas y de los contextos en los que viven, se desarrollan desde la sensibilidad, la emocionalidad y la subjetividad, aspectos que posibilitan que los terceros, los que observan y sienten esas expresiones artísticas, se posicionen ante un pasado-presente como testigos del horror de la guerra y las violencias urbanas, permitiendo que reflexionen los contextos que habitan y también para que vislumbren cuáles son las consecuencias e impactos de la violencia.

La dramaturgia que construye el Colectivo teatral Piel Adentro, se desarrolla desde las diversas expresiones de sentido del mundo simbólico; el lenguaje oral, escrito, corporal y los diversos objetos, elementos e imágenes que se encuentran en la escena. Este mundo simbólico cuando se concatena en la escena, posibilita plasmar allí los sentires que viven y vivieron las mujeres de Piel Adentro por el conflicto armado y urbano. También posibilita situar el testimonio del ausente que fue fulminado o sepultado en tierras desconocidas. Piel Adentro trae a los espacios de la dramaturgia los testimonios de ellas, como de otras mujeres y hombres que la guerra violento, testimonios que pudieron ser perdidos en el tiempo pero ellas los rescatan poniendo esos sentires en la personificación, en el cuerpo, en la escena y ante los ojos de un público.

Reconozco que el teatro no es el único contexto en el que se encuentran sumergidas estas mujeres, porque si lo hiciera así, terminaría cayendo en el error de decir que sólo el teatro es el medio que les posibilita una transformación de las experiencias que vivieron a través de la violencia armada y urbana. Por lo que también es posible que otros contextos aporten a estas transformaciones, pero ¿Cuáles son esos otros contextos externos a la dramaturgia que posibilitan esas transformaciones? ¿existen? ¿son contextos que también alimentan y aportan elementos a la dramaturgia para transformar? no lo sé a ciencia cierta, pero eso sí, el teatro es uno de esos contextos que posibilita una transformación del dolor causado por las acciones violentas de otros.

La dramaturgia que construye y desarrolla Piel Adentro es una dramaturgia que se realiza a partir de la memoria, de esta manera los testimonios que ellas desarrollan se encuentran cargados de una identidad que permite desplegar las narrativas a partir de los sentires y subjetividades que han atravesado las experiencias. Es una memoria construida desde sus experiencias y también desde las experiencias de otras, es una memoria que emerge de los recuerdos y de los hechos vividos, por lo que el Colectivo teatral Piel Adentro termina siendo una memoria viva que habla de las consecuencias que trae el conflicto armado y urbano; la memoria que ellas plasman en la escena, son memorias que narran el impacto del conflicto armado y social, sobre los cuerpos, las subjetividades y los sentidos de vida de las personas, donde son violentados y desgarrados a través de la desaparición forzada, del asesinato de líderes sociales, del acoso sexual, de las masacres, etc.

Los procesos de rememoración que posibilita esta dramaturgia, permite que estas mujeres construyan desde otros lugares un sentido de vida diferente al que se construyeron a partir de los hechos victimizantes. Es desde la escena donde logran darle un lugar al dolor a través del mundo simbólico, posibilitando comprenderlo desde otros espacios, desde otras experiencias; esa posibilidad se genera gracias a la personificación, lo que les permite a ellas poderse ver como un tercero entorno a los hechos que están presenciando desde la obra de teatro.

La dramaturgia y en específico la que construye el Colectivo teatral Piel Adentro, es ese recurso que permite desarrollar y recuperar la memoria, por medio de las múltiples herramientas que han encontrado en el teatro pedagogía, el cual les ha dado esa posibilidad de construir también

una mirada crítica de las realidades en que están sumergidas las personas del Valle de Aburrá y también del país. Además ese escenario permite que se traigan al presente los testimonios y los hechos que vivieron aquellas memorias y testimonios silenciados por la violencia.

Los elementos que contienen la memoria que ellas exponen en la escena, tienen una carga política, cultural y social, donde se encuentran atravesadas simbólicamente por lo estético y poético, lo cual termina generando un impacto en las relaciones e identidades sociales, donde el mundo simbólico permite que se de y se construya ese tipo de memoria.

La memoria que es representada en la escena expresa ese carácter intersubjetivo, siendo el punto de encuentro entre los hechos del pasado que son representados ante un tercero, ante un testigo y ante ellas mismas, donde hay un presente perpetuo que todos posibilitan en la escena. La intención va dirigida a darle sentido y significado a los hechos que se están representando. Por lo que el público en la escena puede evidenciar y cuestionar la realidad en la que está enmarcado y no se busca satisfacer, ni conformar al testigo ante una realidad de país en la que se encuentran sumergidos, sino se busca incomodar para reflexionar y transformar. Esos sentidos y significados que se ven y se sienten, se encuentran atravesados por las narrativas y lenguajes tanto orales, corporales y simbólicos, que tienen un impacto en los significados construidos alrededor de las realidades tanto para las mujeres de la colectividad, como para el público que es testigo del horror de la violencia social y armada.

El espacio construido y desarrollado por Piel Adentro adquiere un carácter de trascendencia en los significados, los cuales rompen con los registros estadísticos y recupera la esencia de los testimonios que estaban en la ausencia, que se encontraban en peligro de ser perdidos, pero por el quehacer poético y artístico terminan puestos en la escena para ser singularizados y dignificandos.

Los procesos narrativos que son representados y construidos, posibilita que ellas le otorguen los sentidos deseados a los hechos victimizantes, que van más allá del significado construido en el momento vivido. Son testimonios contenedores de imaginación y memoria, que rompen con la intención de determinar la verdad única y hegemónica de los hechos, su intención y acto es representar los acontecimientos en un presente continuo de sentidos y significados, los cuales son construidos y reconstruidos desde las realidades que habitan y que las habitan a ellas, son realidades que atraviesan sus identidades.

Dentro de esas narrativas se encuentra el objeto del cuerpo en la escena, el cual permite encarnar los relatos de violencia y de supervivencia de los ausentes. El cuerpo es ese objeto que le da el espacio al testimonio; con sus movimientos, expresiones, ruidos y silencios, son las expresiones de múltiples emociones, relatos y experiencias. Porque es el cuerpo el que encarna los hechos y las experiencias desde una acción, dándole paso a ese cuerpo que expresa, habla y transmite significados. Pero ¿esos cuerpos que encarnan los hechos se transforman fuera de la escena? ¿se podría hablar de procesos de resignificación corporal? ¿de comprender las huellas y cicatrices que dejó el conflicto en los cuerpos de una manera diferente? ¿estas huellas se transforman? ¿Se comprenden y ven de maneras diferentes?

Los objetos en la escena son contenedores de significados y sentidos, los cuales se articula con el resto de elementos para darle apertura a múltiples significados. Los objetos y el cuerpo en su articulación con el mundo simbólico del cual hacen parte, permiten representar y transmitir la emocionalidad con la que ha sido atravesada cada experiencia violenta vivida por las mujeres

de la colectividad y por esos testimonios que ellas han recogido a lo largo de su quehacer; son expresiones contenedoras de recuerdos, sentidos y significados.

La escena y la representación de Piel Adentro le dan movimiento al sufrimiento, al testimonio que se ve representado allí. Es el acto concreto que permite rememorar en la escena y denunciar realidades ignoradas e invisibilizadas. Las representaciones sociales que construye Piel Adentro en la escena, permite que el ser humano se enfrente a los aspectos fundamentales de su existencia.

Piel Adentro y sus puestas en escena son ese punto de encuentro en el cual llegan las múltiples voces de las violencias sociales y armadas, para construir espacios de resistencia, memoria y transformación, donde dialogan múltiples realidades que incomodan y cuestionan los contextos en el que el público se encuentra situado. Es una crítica social que ellas ponen ante los ojos de esos testigos, con la apuesta de desescalar la guerra y las violencias sociales, desde los contextos cotidianos por medio de la dramaturgia y a través del diálogo.

La transformación de las experiencias dolorosas que han vivido las mujeres del Colectivo teatral Piel Adentro, se han posibilitado gracias a ese movimiento que ellas han podido darle a través de la dramaturgia por medio del mundo simbólico, ya que es ese punto en el cual ellas han empezado a hablar y representar los hechos que ellas han vivido en el marco de la guerra y la violencia social. Es el lugar donde las personificaciones de sus experiencias vividas y la de otras muchas más personas, genera esa oportunidad de comprender humanamente al ser que ellas personifican, permite habitar al otro, a la otra desde lugares que no juzgan y no señalan.

El teatro es ese espacio en el cual todas estas mujeres lograron darle un lugar a sus experiencias vividas, es allí donde lograron hablar de los hechos desde la emocionalidad que fueron envueltos en los momentos victimizantes; poderlos hablar desde ahí y evocarlos desde esos lugares, para mirarlos comprenderlos y afrontarlos. Ese acercamiento al pasado por medio de las construcciones y representaciones, dieron la posibilidad de darle un nuevo sentido a los hechos, dándole forma a esos dolores vividos, para trabajarlos, sentirlos y comprenderlos desde otros lugares posibles que les dio la dramaturgia y ellas mismas.

La dramaturgia y la construcción de la memoria de ellas, de otras mujeres y personas, permitió que esas identidades se empezaran a movilizar, a construirse y reconstruirse. Fue ese punto de encuentro para la subjetividad y los significados contruidos, que fueron tomando nuevas formas y comprensiones por las experiencias vividas en la dramaturgia. Donde el acto de rememorar, observar el dolor, sentirlo, movilizarlo y exteriorizarlo, fue un lugar y es un lugar, que les permitió y les permite a ellas construir herramientas a través de la dramaturgia que le apuesten a la transformación social. Es el acto artístico, poético y estético que ellas han construido con el fin de movilizar la palabra, el significado, para ponerlo en un lugar diferente, en un lugar que dignifique.

Esa dramaturgia que ellas han creado a través de sus recursos e intereses, es aquel lugar que les permite afrontar los miedos del recuerdo, del dolor y de la experiencia, para poderlos nombrar en las construcciones y puestas en escena. Es ese movimiento constante y transformador de los significados que no se quedan estáticos, sino que son de constante creación, para romper esa inmovilidad de la muerte.

Por lo que el teatro pedagogía es ese lugar de encuentro donde los sentidos y significados del dolor se transforman, como se van transformando los cuerpos que personifican en la escena

para narrar y transmitir. La dramaturgia es ese proceso en el que se posibilita la transformación del contexto y sus formas de comprenderlo, y claro no es una transformación materializada en las estructuras sociales o políticas, es una transformación que se evidencia individualmente en ellas y en el público, porque el impacto de estas obras se evidencian en las identidades y subjetividades, donde las estructuras de comprender las realidades y los acontecimientos tienen nuevos elementos que son transmitidos emocionalmente y simbólicamente a través del teatro pedagógico que construye el Colectivo teatral Piel Adentro.

El teatro pedagógico es ese lugar que permite la reflexión íntima y colectiva entorno a los hechos de la violencia armada y urbana vividos. Por lo que esos sentidos y significados construidos a través de las experiencias de violencias vividas, se resignifican a través del mismo dolor que emergió de la experiencia violenta, permitiendo trascender e ir mucho más allá de esos sentidos construidos para ser resignificados y transformados, donde no solo se transforman ellas, sino que también transforman al otro, a la otra.

Pero ¿Qué hay después de las resignificaciones de los hechos? ¿Cuáles son esos impactos que podría tener en los diferentes contextos en los que ellas realizan sus puestas en escena? ¿Dónde quedan esas mujeres que personifican a las personas que han sufrido los horrores de la guerra que ellas han vivido de una manera u otra? Estas últimas preguntas que me suscitó, son preguntas que las orientó al sentido de las cargas emocionales y significativas que implica personificar en sus cuerpos subjetividades diferentes a las de ellas, que han tenido que vivir la violencia armada y urbanas, por ahora no lo sabremos. Pero eso sí, esas mujeres que le han apostado a la dramaturgia y la personificación, no se quedan en esos lugares, sino que buscan salir de allí para transformarse y transformar sus contextos, porque la dramaturgia es aquello que les permite a las mujeres del Colectivo teatral Piel Adentro, poner en escena esas cargas significativas del pasado, para darle una nueva existencia, un nuevo lugar a los hechos, les permite vivir con el pasado, experimentando el dolor desde otros lugares, viviéndolo diferente porque allí ellas pueden hacerse, des-hacerse y rehacerse.

Bibliografía

- Aranguren, J. (2009). Subjetividades al límite: los bordes de una psicología social crítica. *Univ. Psychol*, 8(3), PP. 601-613.
- Artaud, A. (2011). *El teatro y sus dobles*. Barcelona: EDHASA.
- Banco de Datos de Violencia Política, CINEP (2003). Operación orión. Caso Tipo No. 2, [20-35]. Recuperado de <https://www.nocheyniebla.org/wp-content/uploads/u1/casotipo/Comuna13.pdf>
- Blair, E., Grisales Hernández, M., & María Muñoz Guzmán, A. (2009). Conflictividades urbanas vs. «guerra» urbana: otra «clave» para leer el conflicto en Medellín. *Universitas Humanistica*, (67), 29–54. Retrieved from <http://basesbiblioteca.uexternado.edu.co:2165/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=49758623&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Camacho, A. Ucrós, M. (2009). *Huellas del silencio*. (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.
- Castorina, J. (2016). La significación de la teoría de las representaciones sociales para la psicología. *Perspectivas en psicología*. 13(1). pp 1-10.
- Ceballos, R. Violencia reciente en Medellín: una aproximación a los actores. (2000). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 3, 381.
- Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (2019). Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. Operación Mariscal. Recuperado de <https://www.justiciaypazcolombia.com/operacion-mariscal/>
- Corporación Jurídica Libertad (2011). *Teatro para la transformación social Tomo 3*. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). *La Relatora*. [obra de teatro]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). *Árbol de la memoria*. [performance]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). *A tiempo*. [obra de teatro]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). *Memorias des-atadas, en bolas atadas*. [obra de teatro]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). *Desnudando la ruta de la memoria*. [obra de teatro]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). *Despertando a mis derechos*. [performance]. Medellín.

- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). ¡Huy, cómo la quería! [obra de teatro]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). Temen de día-Temen de noche. [obra de teatro]. Medellín.
- Colectivo teatral Piel Adentro (sin año). Salidas del laberinto. [performance]. Medellín.
- Das. Veena. (2008). "Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Bogotá-Colombia. Colección Lecturas CES.
- De Frono, J. (2018). El poeta del éxodo. Arcadia: No mirar atrás un especial sobre Medellín y su difícil convivencia con el pasado y la memoria, 155, [18.-20].
- Foschi, M. (2013). Merleu-Ponty: El cuerpo como apertura al mundo teatral. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional Jujuy, 43, pp.11-18. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18532163001>
- Gergen, J. (1996). Realidades y relaciones: aproximaciones a la construcción social. Paidós. Barcelona.
- Gergen, J. (2007). Construccinismo social: aportes para el debate y la práctica. Bogotá: Universidad de Los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Psicología. CESO: Ediciones Uniandes.
- Gonzáles, F. (2008). Diversitas – Perspectivas en la psicología. Subjetividad social, sujeto y representación social, 4(2). 225 – 243.
- Grupo de Investigación Cultura, Política y Desarrollo Social. (2018). Fronteras invisibles : poder, territorio y resistencia en Medellín. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Humanas. [121-152]
- Grupo de Memoria Histórica. (2011). El desplazamiento forzado en la Comuna 13: La huella invisible del conflicto armado, La huella invisible de la guerra (p.45-p.97). Bogotá, Colombia: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alaguara, S.A.
- Herrera, L. K. D., & Beleño, J. A. P. (2018). Escalamiento y desescalamiento del conflicto armado urbano en Medellín durante el periodo 2001-2008. (Spanish). *Reflexión Política*, 20(39), 66. Retrieved from <http://basesbiblioteca.uexternado.edu.co:2165/login.aspx?direct=true&db=edo&AN=131238695&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Jelin Elizabeth. (2002). "Los trabajos de la memoria". Madrid: Siglo XXI.
- Larios, S. (2018). Testimonios-poéticos de objetos documentales. Los objetos vivos escenarios de la materia indócil. (pp. 331-371). México: Paso de gato.

- Lecoq, J. (2004). El mundo y sus movimientos. El cuerpo poético. (pp. 47-145). España: Artes escénicas.
- Mauricio, C. (2012). El Tiempo. Operación Mariscal en la Comuna 13 cumple 10 años. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11784861>
- Mèlich Joan-Carles. (2001). “La ausencia del testimonio”. Barcelona: Anthropos.
- Molina, N. (2010). Revista de Estudios Sociales. Reconstrucción de memoria en historias de vida, (36), 64-75. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n36/n36a06.pdf>.
- Ormeño, J. (2004). Athenea Digital. Algunas cuestiones teóricas relativas a la “memoria” como práctica social. (6). 31-46.
- Piper, I. Fernández, p. (2013). Social Psychology of memory: Places and policies of memory. PSYKHE. 2(22), PP. 19-31.
- Piper, I. Fernández, R. (2013). PSYKHE. Psicología social de la memoria: Espacios y políticas del recuerdo, (22), 19-31. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282013000200003.
- Pulecio Enrique. Et. Al. (2012). “Luchando contra el olvido”. Ministerio de Cultura.
- Ramírez Gómez, Heli (1978). En la parte alta abajo. Medellín : Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Reyes, C. (2013), Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia: tomo III. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ricoeur, P. (2003). La memoria, la historia, el olvido. De la memoria y la reminiscencia (p.125-p.173). Madrid : Editorial Trotta, 2003.
- Rodríguez, R.P. (2014). La vida encarnada: Significaciones sobre la experiencia corporal de las mujeres. Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 5(3), pp. 115 – 128.
- Rosario, Maria. (2016). Resistencia al olvido. Ediciones Uniandes. Bogotá Colombia.
- Salazar, Alonso. No nacimos pa’ semilla. la cultura de las bandas juveniles de Medellín. Editorial Planeta Colombiana. S. A. 7ª Edición. Bogotá. 2002.
- Sarlo, B. (2006). Tiempo pasado Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. México: Siglo XXI.

- Sierra Yolanda. (2014). “Relación entre el arte y los derechos humanos”. Vol. 32. [77-100].
- Suárez, M. (2012). Análisis de iniciativas de memoria colectiva de víctimas del conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá. Periodo 1991–2010. (Tesis de grado). Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Bogotá. Colombia.
- Tovar, P. Jay, John. (2015) Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n80/n80a14.pdf>.
- Valencia, A. (2012). Corporación Jurídica Libertad. Operación Mariscal: Operación Terror. Recuperado de https://cjlibertad.org/index.php?option=com_content&view=article&id=594:operacion-mariscal%20operacion-terror&catid=70:soy-comuna-13&Itemid=103
- Vázquez, F. (2001). La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario. El discurso sobre la memoria y la memoria como discurso (p.58-p.133). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Vélez Rendón, J. (2001). Conflicto y guerra: la lucha por el orden en Medellín. Estudios Políticos, (18), 61-89.
- Verdad Abierta. (2008). Verdad Abierta. Bloque Cacique Nutibara. Recuperado de <https://verdadabierta.com/bloque-cacique-nutibara/>
- Verdad Abierta. (2009). Verdad Abierta. El hombre que creó el Bloque Metro. Recuperado de <https://verdadabierta.com/sotelo-acabo-con-el-frente-que-creo/>
- Suárez, M. (2012). Análisis de iniciativas de memoria colectiva de víctimas del conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá. Periodo 1991–2010. (Tesis de grado). Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Bogotá. Colombia.